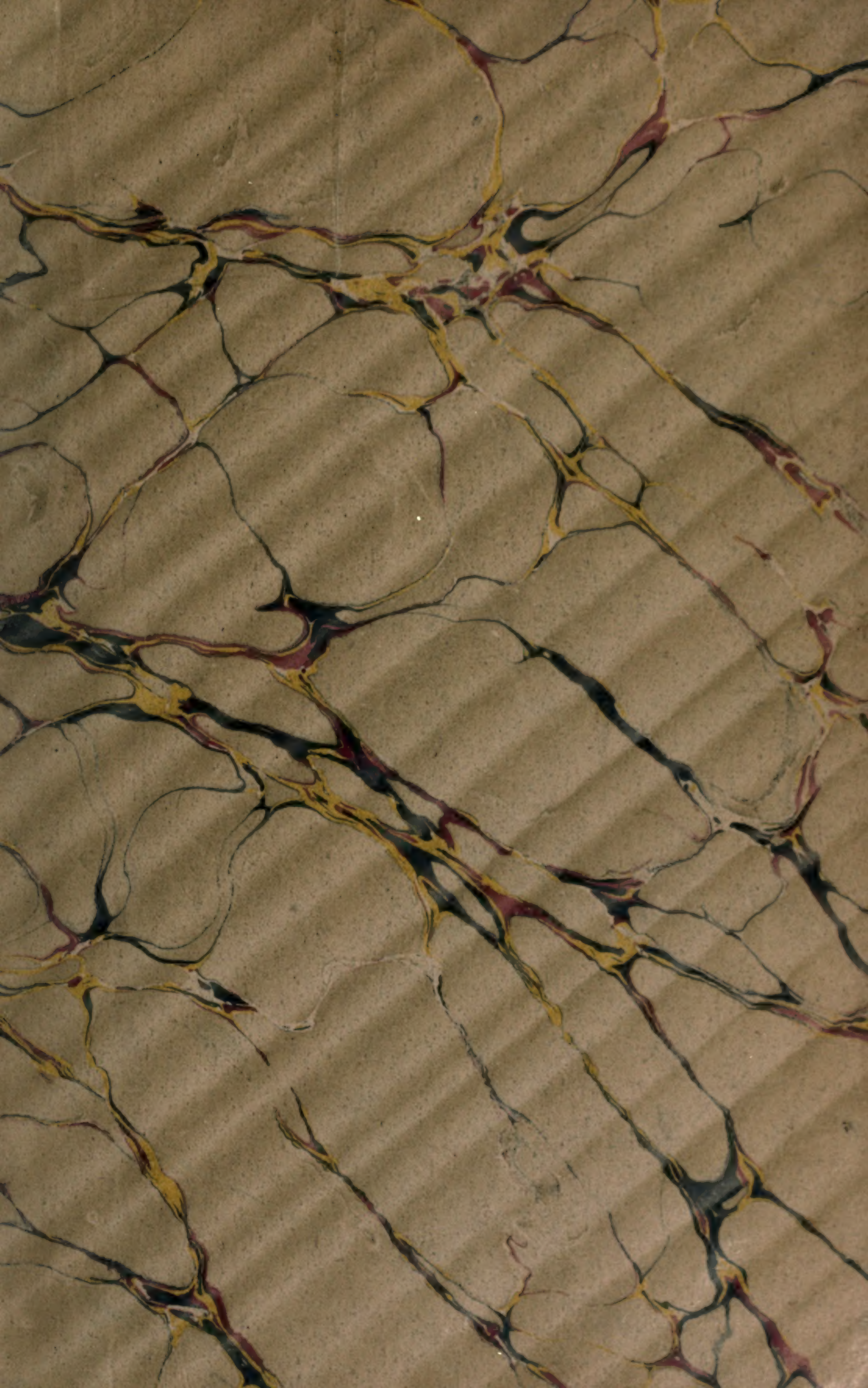

3 1761 03572 9714





Max JASINSKI

Professeur au Lycée de Douai

HISTOIRE DU SONNET

EN FRANCE

Thèse présentée à la Faculté des Lettres

de Paris

DOUAI
Imprimerie H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie
26, rue de Paris, 26

1903



Au noble poète des Trophées

JOSÉ-MARIA DE HÉRÉDIA

je dédie ce travail
respectueusement.

J'ai reçu, pour cette thèse, des encouragements réconfortants et des avis précieux : j'en remercie mon collègue Potez, professeur au Lycée de Douai, mon vieil ami le poète Georges Docquois, et surtout M. Chamard, professeur à la Faculté des Lettres de Lille. Enfin je dois à mon collègue Bloch, professeur au Lycée de Charleville, d'avoir pu vite et bien connaître les ouvrages allemands qui m'étaient indispensables et qui me fussent restés fermés sans son infatigable obligeance.

Qu'ils agréent l'expression de ma profonde reconnaissance, et puisse ce livre mériter l'intérêt qu'ils ont tous bien voulu lui porter !

AVANT-PROPOS

Ceci est l'histoire du sonnet en France : comme ce n'est pas une histoire de la poésie française, je n'ai étudié les œuvres des grands sonnettistes que dans la mesure où chacune marque un degré dans l'évolution de ce petit poème, en renouvelle la matière ou l'inspiration; comme ce n'est pas non plus un traité de versification, je n'ai introduit de discussions dogmatiques sur le rythme que dans la mesure où les questions de rythme se sont nettement posées,et là où de telles discussions étaient appelées pour ainsi dire par la chronologie. J'ai donc négligé les opinions qui ont été de simples fantaisies personnelles pour mettre en lumière celles qui ont été admises ou combattues évidemment par la masse des poètes ou par les plus considérables d'entre eux. A quoi bon examiner si le sonnet doit, comme le prétendent Pelletier (1) et Colletet (2), être terminé deux fois, puisque personne au XVIe, ni au XVIIe siècle, ne s'en est préoccupé ? A quoi bon réfuter la règle bizarre qui prescrit une pause après le second vers de chaque quatrain, puisque, au XIXe siècle, M. de Veyrière (3) est seul à l'édicter comme à s'y soumettre? Je ne recherche pas non plus si

(1) Art poétique 1555. Article : Sonnet.
(2) Traité du sonnet. 1658.
(3) Monographie du sonnet, I. 48.

le sonnet est uniquement un « condensateur poétique » comme le dit Burckardt, ou le « monument d'un moment » comme le dit Rossetti; les emplois qu'en font les maîtres confirment ou infirment, le plus naturellement du monde, toutes les définitions, et je me suis borné à présenter ces emplois, avec les variations de la technique dans ce qu'elles ont d'incontestable: c'est un terrain plus solide que les subtilités des théoriciens.

Je n'ai pas énuméré, dans un chapître spécial les différentes sortes de sonnets: les serpentins (1), les boîteux (2), les rapportés, les allongés (3), les redoublés, les renversés (4), les leipogrammes (5), les nus et les revêtus (6). J'ai parlé, en leur lieu, des rapportés et des allongés, car ils méritent une mention. J'ai cru devoir m'occuper très peu des renversés, point du tout des serpentins qui sont en nombre infime, les seconds au XVI[e] siècle, les premiers au XIX[e]. Quant aux leipogrammes, aux redoublés, aux nus et aux revêtus, ce sont inventions de négligeables rimeurs; elles ne leur ont pas survécu, et n'ont jamais paru que dans leurs œuvres.

Je n'ai point jugé utile de multiplier les citations. Les notes et renvois attesteront que toutes

(1) Le 1[er] et le 14[e] vers sont identiques. Du Bellay. Regrets: S. 131.

(2) Il y a des vers de mesures différentes. Ex.: L'avorton.

(3) Ou estrambots.

(4) Les tercets sont placés avant les quatrains. Beaudelaire: Ed. compl. p. 99. Soulary. Ed. Lemerre 89-90.

(5) Sonnets où il manque une lettre de l'alphabet. Salomon Certon. (Sedan, 1620, in-12).

(6) Nus: sans commentaire en prose; revêtus: avec ce commentaire. Pierre Davity. (Paris, 1602, in-12).

mes allégations sont étayées de textes probants. C'était à mes yeux l'essentiel. Je me suis attaché surtout en cet ouvrage à indiquer l'enchaînement des faits et l'évolution logique des idées. Des citations nombreuses l'auraient allongé sans profit. Sans doute elles eussent jeté sur lui un agrément dont il est dépourvu. Mais je n'ai pas l'ambition d'écrire un livre agréable. Assez d'autres l'ont tenté, et dans l'exemple de MM. Asselineau (1), Paul Gaudin (2), et Alfred Delvau (3), je ne vois rien qui me fasse regretter d'avoir pris une autre méthode.

On ne trouvera pas de réponse formelle aux attaques souvent dirigées contre le sonnet lui-même : le livre tout entier montrera leur inanité et la place éminente qu'il tient dans notre histoire littéraire. « Ce lit de Procuste » n'a jamais fait que des victimes peu intéressantes. D'ailleurs les critiques qui visent le sonnet atteignent du même coup notre versification entière, et même toutes les versifications. Leurs auteurs n'ont, sans exception aucune, jamais laissé de beaux sonnets, ni de beaux vers, à part de rares exceptions. Au lieu de s'en prendre à eux-mêmes, ils s'en sont pris aux règles ; mais si les règles eussent été moins rigides, ils n'auraient probablement pas pour cela donné l'équivalent des « Danaïdes » ou des « Conquérants ». En somme on peut à tous répliquer par le mot de Menzini (4) : « Aucun Procuste ne vous a obligés

(1) Histoire du sonnet. (Alençon, 1856).

(2) Du rondeau, du triolet, du sonnet. (Paris, 1870).

(3) Les sonneurs de sonnets. (Paris, 1885).

(4) Cité par W. Sharp, dans son Introduction aux « Sonnets de ce siècle », London, chez W. Scott,

de vous mettre à la mesure de ce lit. Le Parnasse ne s'effondrera pas, même si vous ne publiez pas de sonnet. »

Je m'en suis tenu strictement à mon sujet, assez vaste par lui-même ; mais pour le traiter tout entier, j'ai cru nécessaire d'étudier à mon tour les origines du sonnet, et de déduire de ces origines ses caractères primitifs. A ce propos, on s'étonnera peut-être de ne pas voir réfuter les hypothèses contraires à la mienne. Mais les unes tombent d'elles-mêmes, étant sans fondement aucun et sans autorité : c'est celle de Nostre-Dame, imposteur sans scrupule et fabricateur de textes,pour qui le sonnet est provençal; c'est celle de Colletet, convaincu mais mal informé, pour qui il est français ; c'est celle de Wackernagel, d'ailleurs ingénieux, pour qui il est allemand. D'autres, raisonnables et parfois troublantes, ont été si bien détruites qu'il n'en reste rien : Ginguené (1) a prouvé en quelques mots qu'il ne vient pas du ghazel arabe ; Welti (2) a démontré qu'il ne venait ni de la canzone (3), ni de la strophe de sept vers (4). On ne peut donc que renvoyer à ces argumentations convaincantes, après lesquelles il est possible d'affirmer que le sonnet ne sort uniquement d'aucune de ces sources.

Je me suis rallié, on verra pour quels motifs, à l'opinion de M. Aless. d'Ancona (5), un des

(1) Histoire littéraire de l'Italie, I p. 212.

(2) Geschichte des sonnettes in der deutschen dichtung (Leipsig, 1884, in-8).

(3) Théorie de Karl Witte, puis de Blanc et d'Ebert.

(4) Théorie de Bartsch.

(5) Poesia popolare italiana, Livourne, 1878, Ch. X.

plus sagaces et des plus grands esprits de l'Italie contemporaine. Mais je ne l'accepte qu'avec des restrictions et des modifications : aussi puis-je, sans outrecuidance, dire que j'avance pour ce problème irritant une solution nouvelle.

Ce que j'apporte est une hypothèse encore. Mais quand on veut remonter à la naissance d'un mètre, il est rarement possible d'apporter autre chose. Tous en effet sont dans le peuple, parfaits ou ébauchés, longtemps avant de rencontrer le poète avisé qui les ramasse dans l'ombre où ils étaient pour les jeter à la lumière du jour. Ils apparaissent avec lui brusquement, et il a lui seul la gloire de les avoir trouvés, car toute leur existence antérieure demeure dans l'oubli (1). Le sonnet, d'origine obscure comme les autres formes, présente un cas encore plus embarrassant, parce que nous ne savons pas quel poète l'a tiré de l'inconnu (2) ; parce que les œuvres du temps où il naquit nous sont parvenues en petit nombre, en mauvais état, sans chronologie certaine (3); parce que ignorant la musique de ce temps reculé, et la façon dont se chantaient ces sonnets anciens, nous ignorons par là un des éléments essentiels, et peut-être le principal. Toute recherche sur ce point est donc condamnée à ne procéder que par hypothèse, et à ne saisir jamais la vérité rigoureuse et indiscutable. En compensation, le champ reste libre même pour les plus humbles efforts; on peut

(1) Ainsi l'iambe avec Archiloque.

(2) C'est pour les uns Pierre de la Vigne, pour les autres P. della Vernacchia....

(3) Recueils d'Allacci, des Giunti. Quelques autres manuscrits encore.

toujours espérer que son investigation à soi ira un peu plus loin, descendra un peu plus bas, et qu'on arrivera, sinon aux radicelles profondes perdues dans le sol, du moins aux souches robustes, d'où monte l'arbre avec son tronc, ses branches, et son feuillage plein de rayons et d'oiseaux.



PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES

I

Que la poésie italienne soit née en Sicile, au temps de Frédéric II, et au moment où l'italien, de patois dédaigné, devient langue littéraire, c'est chose incontestée aujourd'hui. La tradition nationale est confirmée par les plus anciens documents et par les derniers travaux (1). Or avec la poésie paraît le sonnet. Presque tous ces vieux chanteurs, encore gauches et frustes, au

(1) Cesareo: La poesia siciliana sotto gli Svevi. (Catania. 1894), p. 421.
Dante, Vulg. El. I, 12; Pétr. Trionfo d'am. C. 4; Ginguené I. ch. 6; Welti, Op. cit. ch. 2 et 3.

style mêlé de sicilien et de provençal, composèrent avec des chansons amoureuses des sonnets qui durent être nombreux ; nous en avons en effet quelques-uns (1), mais nous sommes loin de les avoir tous. Quelle apparence que le temps les ait tous respectés tandis qu'il détruisait presque toutes ces antiques œuvres? Je ne puis croire par exemple qu'il n'y en ait pas eu de Frédéric, environné de sonnettistes, poète lui-même, si curieux de nouveautés élégantes, de danses, de vers et de musique. Ce sont les premiers accents de la muse italienne, bégayante encore ; il était naturel qu'elle naquît dans cette cour d'esprit libre et ouvert, sur cette terre de lumière et de joie, parmi cette population où avaient fleuri les civilisations les plus exquises : la grecque, l'arabe et la provençale ; et de même que ces influences diverses se mélangent harmonieusement dans l'architecture des cathédrales (2), elles ont heureusement concordé à former le sonnet. C'est ce que nous essayerons de démontrer dans ce chapître.

(3) L'essentiel, suivant M. d'Ancona, fut fourni par le peuple. Il y avait en effet une sorte de courte chanson, le strambotto, commune à toute la péninsule, mais qui, en Sicile, sous le nom d'ottava, comprenait huit vers de mesure pareille sur deux rimes alternées (ABAB ABAB). L'origine en semble avoir été le redoublement de ce quatrain, premier type de la strophe populaire.

(1) 1 de Pierre de la Vigne ; 15 de Jacopo da Lentino ; 1 de Nina.

(2) Celle de Monreale, près de Palerme, par exemple

(3) Pour ce paragraphe, cf. l'article de Nigra « Poesia popolare italiana ». Romania V, p. 417. Welti, ch. IV.

D'ailleurs ce couplet de huit vers n'a pas été particulier à la Sicile : il existe dans toutes les poésies romanes (1). Mais ce qui était spécial à elle, c'était l'habitude de faire précéder cette ottava d'une ritournelle et d'un stornello (2), ou de la faire suivre d'une ritournelle. Rien d'étonnant à ce qu'on y ait ajouté une sextine (ABABAB) d'usage courant aussi (3). Or l'ottava joint à la sextine donnent exactement le sonnet :

ABAB ABAB CDC DCD

Cette hypothèse s'appuie sur de solides raisons : 1° l'arrangement et le nombre des rimes se retrouvent dans tous les plus anciens sonnets et dans la majorité de ceux du XIIIe siècle (4) ; 2° les vers sont toujours hendécasyllabiques et paroxytons comme dans tous les sonnets italiens (5) ; 3° le sentiment de la séparation entre les deux parties, ottava et sextine, est parfaitement net dès le commencement et ne s'est plus effacé depuis ; 4° enfin cette poésie populaire est subjective et amoureuse, et ce sont là les caractères primitifs du sonnet (6). Donc, nombre et disposition des rimes, nature du vers, division des parties, inspiration même, tout cela sortait de la foule ; avant d'être mis en œuvre à la cour des princes, les éléments du sonnet avaient été réunis par des pêcheurs et des chevriers, sur les montagnes où résonnait la flûte et sur le rivage sonore où venait mourir la mer.

(1) Janroy. Orig. de la poésie lyrique au moyen âge : 2e partie, ch. IV, et 3e partie, ch. II.

(2) Nigra, p.420. Le stornello est une strophe de 3 vers : *aba*.

(3) En Toscane, on l'appelait rispetto.

(4) Welti pp. 28 et 29.

(5) Nigra p. 419.

(6) L'habitude d'ajouter un 3e tercet ne serait-elle pas une persistance de l'ancienne méthode de juxtaposition ?

Mais ce menu peuple était de race grecque. Jusque la conquête normande, il avait conservé son idiome, comme les visages avaient conservé la pureté de leur type (1). Si le latin s'était parlé dans le monde officiel, dans les écoles et dans les tribunaux, le grec était la langue des chansons rustiques, des rondes enfantines et des chœurs de fête; c'était celle de la rue et de l'église, des champs et du littoral (2). Depuis longtemps sans doute on n'exécutait plus d'odes doriennes, mais leur ordonnance simple et forte avait dû subsister dans les goûts rythmiques de la multitude; et on peut la reconnaître dans la division du sonnet en deux parties symétriques suivies d'une troisième, différente. Les plus anciens théoriciens (3), il est vrai, n'ont indiqué que deux parties; les quatrains et les tercets. Mais l'histoire du sonnet lui-même fortifie notre hypothèse: la symétrie des quatrains (4) existe dès les premiers temps, tellement conforme à la loi du rythme que, durant des siècles, il n'y aura aucune exception; et elle est d'autant plus frappante que les tercets sont très rarement identiques. Assurément toute strophe de huit vers (5) tend à se partager en deux; mais il y a loin de ce partage à la symétrie rigoureuse; bien plus, dans l'ottava sicilienne, souvent les rimes des quatre premiers vers ne

(1) Ils l'ont souvent conservée aujourd'hui: je l'ai constaté moi-même aux environs de Palerme.

(2) Fauriel: Dante et les origines de la poésie italienne I. p. 308-336.

(3) Surtout: Antonio da Tempo — achevé dès 1332. — Publié à Venise en 1509. (Welti ch. II).

(4) Aussi bien pour la disposition *abab* que pour la disposition *abba*.

(5) Notre huitain par exemple.

sont pas celles des derniers (1). Donc il fallait une action puissante, celle d'un instinct plusieurs fois séculaire, pour établir si définitivement cette règle fondamentale ; et il n'est pas téméraire de voir là un legs de l'ode dorienne, forme chérie des poètes et du peuple, ornement de toutes les cérémonies, et qui fut si longtemps l'expression achevée du lyrisme sur la terre même où devait naître le sonnet.

La poésie arabe a-t-elle agi aussi sensiblement? On sait (2) qu'elle était en faveur auprès de Frédéric, qu'il se plaisait à ses grâces un peu maniérées et qu'il introduisit même une danse arabe à la cour de Palerme. Or il y a ordinairement quatorze vers dans le « ghazel ». Depuis Ginguené (3), personne n'y voit plus l'origine du sonnet ; mais serait-on mal fondé à supposer que le succès et la pratique de ce petit poème ont été pour quelque chose dans la limitation du sonnet à quatorze vers? Généralement, pour justifier cette limitation, on prétend que le rapport de 8 à 6 était le plus agréable à l'oreille, que c'était trop de quinze vers, et que treize n'auraient pas suffi. Mais nous avouons que la vertu de ce chiffre quatorze ne nous paraît pas aussi évidente. Peut-être est-on dupe d'une illusion et de l'accoutumance. Si les poètes ont exactement proportionné le contenu au contenant, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'un poème plus grand ou moindre, traité par les mêmes mains, ne nous semblerait pas aussi harmonieusement construit et choisi aussi judicieusement. Il est

(1) Nigra p. 432.
(2) Fauriel. Op. cit. I, 325.
(3) Op. cit. I p. 210.

donc probable que les Siciliens ont gardé dans leurs sonnets cette mesure de quatorze vers parce qu'ils étaient habitués à celle du ghazel ; voilà pourquoi ils ont préféré, après l'ottava, une sextine au lieu d'un quatrain ou même d'une autre ottava. D'ailleurs n'y a-t-il pas eu imitation dans ces suites de sonnets, dans ces canzoniere, qui devinrent une tradition en Italie, et qui rappellent si bien les « divans », ces collections de ghazels, aimées des Arabes ?

Quant à la poésie provençale, son rôle a été capital. Comment en aurait-il été autrement ? Les troubadours étaient en 1200 des maîtres admirés et respectueusement suivis. Leurs chants d'amour et de guerre, dont le cistre et la viole soutenaient les savantes sonorités, ravissaient les dames et les clercs, la cour d'Este et celle de Frédéric (1). En Toscane comme à Palerme, ils imposaient leur idéal chevaleresque, et leurs lieux communs, les raffinements de leurs sentiments et de leur style, la composition de leurs strophes et le tour de leurs pensées. Ils imposaient même leur langue, que le vulgaire comprenait (2). Intelligibles à tous, ils éveillaient pour ainsi dire la poésie dans le monde. Leur rayonnement éblouissait les yeux, et leur nouveauté enchantait les âmes, si bien qu'on oublia les humbles tentatives de la muse populaire, qu'on laissa périr sans doute plusieurs formes nationales, et que le sonnet lui-même, né

(1) A. Thomas. Francesco da Barberino p. 90-91. P. Meyer. De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans. (Romania V p. 257).

(2) Un savant italien, M. Torraca, disait que « la poésie provençale avait pénétré dans la cour de Frédéric comme l'eau dans une éponge » Cf. Jeanroy. Roman. xxiv p. 465 (1895).

du sol mais à peine né, fut conquis par eux, marqué de leur génie, vivifié par leur inspiration.

D'abord ils lui donnèrent son nom. Sonnetto, en effet, est « sonet » italianisé ; et « sonet » est un diminutif du provençal « son » ou « sò ». Ce dernier mot désignait l'air qui accompagne la chanson (1); par extension il signifia la chanson elle-même, et « sonet » une chanson courte. Ainsi Giuffre di Tolosa répondait en 36 vers à 36 vers de la comtesse de Die, et les deux pièces s'appelaient « sonets » (2). Or si ceux qui employèrent la nouvelle forme durent lui trouver un nom, c'est que cette forme n'en avait pas encore et que, par conséquent, elle était avant eux sans règles fixes ni caractères distinctifs. Si ce nom est provençal, c'est qu'il est contemporain de l'influence provençale : or elle commence en Italie vers 1150,en Sicile vers 1200 (3). Donc il est probable qu'avant 1200 le sonnet n'existait pas ; il est certain en tout cas que s'il existait, c'était vaguement, obscurément, parmi l'indifférence générale, et que les troubadours, si curieux d'innovations rythmiques, sont les premiers à l'avoir remarqué et apprécié.

Du reste ils avaient le moyen de l'utiliser. En effet, on connait leurs tensons, cet exercice où brillaient à la fois l'ingéniosité de l'esprit et l'habileté de la versification (4). Ils posaient une question délicate ou captieuse en une strophe et

(1) En un sonet gai et leugier
Comens canso gai et plazen
(Deudes de Prades). *Hist. litt. de la France*, XVIII, p. 559.

(2) A. Thomas. Francesco da Barberino, p. 119.

(3) Fauriel, op. cit. I. 258-266.

(4) G. Paris. Article sur les cours d'Amour. (*Journal des Savants*, déc. 1888).

la discutaient en strophes pareilles sur des rimes semblables. Souvent le même poète développait symétriquement les deux solutions possibles; souvent aussi c'était une espèce de concours entre plusieurs (1); souvent encore il n'y avait que deux couplets opposés l'un à l'autre (2). Le sonnet convenait à cet emploi (3). La fixité de sa composition et de son étendue dispensait de chercher un modèle de couplet inédit; d'autre part, il offrait lui-même quelque difficulté, chose louable pour un genre dont le mérite principal était celui de la difficulté vaincue. Aussi est-ce en sonnets qu'on soumet un problème subtil ou piquant au jugement d'autrui, et les réponses sont données en sonnets sur les mêmes rimes. L'habitude en dura longtemps en Italie, et les premiers vers de Dante seront précisément un sonnet où il fait appel à la perspicacité de ses amis pour l'interprétation d'un songe (4). Donc, une fois la forme nouvelle admise dans ces luttes poétiques, elle était consacrée par les maîtres. L'ancienne chanson populaire prenait place parmi les œuvres élégantes et distinguées, dignes des dames et des princes (5).

Ensuite les provençaux avaient épuisé toutes les combinaisons possibles dans la construction des strophes; ils avaient accoutumé l'oreille aux rimes répétées, comme aux rimes isolées dont

(1) C'était alors un « torneiamen ».

(2) Hist. litt. de la France, XVIII p. 616 — XIX p. 601.

(3) Diez. Poésie des troubadours, trad. Roisin, p. 267-276.

(4) Fauriel, op. cit. I, 147-148.

(5) Bien plus, dans le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane 3793, plusieurs sonnets ainsi échangés sont appelés «tenzone». (Welti p. 23).

il faut longtemps attendre le retour, comme aux mélanges habiles des unes et des autres. Ils prédisposaient donc merveilleusement à goûter le sonnet ; et même il est vraisemblable d'attribuer à leur influence la première modification grave qu'il subit : la substitution des rimes enclavées aux rimes croisées dans les quatrains (1). Un coup d'œil seulement sur leurs couplets les plus en faveur montrera combien ils aimaient cet arrangement. Malgré l'infinie variété dont on les loue, c'est aux rimes enclavées qu'ils semblent revenir toujours avec plaisir, et dont surtout ils semblent faire volontiers le début des strophes (2). Aussi cette substitution se produit-elle dès le XIIIe siècle, temps où leurs œuvres étaient dans toute leur gloire et où leurs disciples leur témoignaient la plus déférente fidélité (3).

Une fois qu'ils eurent adopté le sonnet et qu'ils l'eurent appliqué à des usages déterminés et fréquents, ils y versèrent leurs sentiments et leurs idées, leurs images et les beautés de leur langue. Ils y mirent l'amour courtois (4), avec ses règles complexes et son culte pour la dame divinisée ; ils y chantèrent les souffrances dont on jouit et les jouissances dont on souffre ; ils y célébrèrent en métaphores laborieuses les splendeurs convenues des cruelles qu'ils faisaient

(1) *Abba abba* au lieu de *abab abab*.

(2) Le type le plus fréquent est : *abba ccdd* (Hist. litt. de la France XVIII p. 610, 611, 617, 691, 693. Raynouard : Lexique roman, I, p. 347, 368, 458, 451, 427, 430..... On trouve souvent aussi : *abba cddc* (Hist. litt. XVIII, p. 673 — XIX, p. 456, 479). Lex. rom. I, 451, 481....

(3) Voir plus loin, page 27.

(4) Diez, op. cit. p. 137 170.

profession d'adorer. Sur le même rang que la canzone plus vaste et plus libre, ils placèrent le sonnet ainsi ennobli, destiné aux développements plus brefs, aux pensées plus recherchées, et aux émotions passagères. Et pendant trois siècles, jusqu'après Pétrarque, ces deux expressions du lyrisme sont inséparables dans la littérature italienne. Les poètes passent naturellement de l'une à l'autre et se reposent de l'une par l'autre : tout recueil de canzones est mêlé de sonnets, tout recueil de sonnets est mêlé de canzones.

En résumé, le sonnet, pour nous, ne vient pas d'une source unique. On ne saura peut-être jamais qui s'en est servi le premier. Mais qu'importe ? C'est le produit de la race, une fleur du pays lui-même. Il tient du peuple inconscient ses éléments constitutifs ; de l'ode dorienne, sa disposition en trois parties ; du ghazel, sa limitation à quatorze vers ; des provençaux enfin son nom, son emploi, sa consécration, son perfectionnement, et un admirable trésor de sentiments et d'expressions. Les circonstances étaient telles que forcément il devait apparaître, et apparaître en Sicile, dès que le moment serait favorable. Aucune des poésies diverses qui se sont épanouies là n'eût pu le créer à elle seule; mais il a gardé de chacune un reflet, tantôt un peu pâle, tantôt éclatant, reconnaissable toujours.

II

Si, contre toute vraisemblance, une découverte imprévue de documents renversait la théorie de M. d'Ancona et semblait du coup ruiner notre hypothèse, nous devrions sans doute commencer par exposer ces découvertes, mais le précédent chapître subirait peu de changements. En effet, même en admettant que le sonnet a été importé en Sicile, nous savons qu'il a été d'abord cultivé là, qu'il a reçu là sa forme définitive, et que la tradition italienne dérive de là. Les influences que nous avons constatées se seraient exercées sur une matière venue du dehors, comme, d'après notre système, elles se sont exercées sur un produit national. Donc les conséquences de ces influences multiples sont vraies dans tous les cas, et l'on peut, sans inquiétude, tenter de les déduire.

Nous avons vu que le sonnet ne sort pas de la poésie savante, et qu'il est d'origine populaire. Or parmi les genres poétiques, ceux là sont féconds et vivaces qui ont cette origine. Que l'on considère sa vaste histoire : sept siècles ont passé ; lui, a résisté aux déformations, aux innovations, à l'oubli même ; il a reparu après des disparitions prolongées ; il s'est répandu dans presque tout l'Europe. Et il a prouvé ainsi une prodigieuse vitalité parce que, avant tout, il était non une conception ingénieuse, un arrangement calculé dans un cabinet de versificateur,

mais l'œuvre de la multitude anonyme, créatrice infatigable de rythmes et de chants, source éternelle de force et de vie.

Pourtant le fond populaire ne suffit jamais ; il faut en plus le travail d'artistes adroits pour fixer les détails imprécis et les contours flottants. C'est aux troubadours que le sonnet devait cette mise en valeur. Poètes de cours et de châteaux, ils en firent un poème aristocratique destiné à des auditeurs affinés, capables de goûter le charme d'une émotion fugitive, de distinguer les nuances d'un langage étudié, d'apprécier le son et l'habile disposition des rimes. Aussi, depuis l'entourage de Frédéric II jusqu'aux délicats de nos cénacles, il s'est adressé toujours à des publics de choix, habitués aux vers. Ses beautés ne sont pas accessibles aux ignorants, aux natures épaisses, aux esprits mal préparés. Dans toutes les époques où, à défaut d'une aristocratie cultivée, il n'y aura pas une élite instruite et intelligente, il sera méconnu dans son caractère et dans ses règles, imparfaitement compris, souvent abandonné ; il semblera, obéissant à une tendance secrète, retomber dans le vague et l'indéterminé, où il était d'abord, et d'où l'avaient tiré les provençaux.

Dès les premiers temps, il est voué à la peinture des troubles amoureux. C'est son sujet favori et il y reviendra toujours ; mais, au contraire de la canzone, il oblige soit à se contenter de l'essentiel, soit à prendre seulement un détail. Une passion est développée ainsi en images isolées, en émotions successives, sans autre liens que l'individualité de l'auteur et la continuité du sentiment (1) ; ailleurs, elle est condensée en une

(1) Par exemple dans le Canzoniere de Pétrarque.

seule pièce qui en donne la sensation complète grâce à la profondeur de l'observation et à la netteté sobre des traits. Quelle que soit la voie préférée, sonnet unique ou série de sonnets, il est possible, sinon aisé, d'atteindre le but ; car si l'amour est une force qui transporte tout l'être, qui jaillit en une parole, qui éclate en un éclair, c'est aussi une longue lutte entre des penchants opposés, une suite d'angoisses et d'enthousiasmes, de terreurs et de voluptés. Le sonnet était donc naturellement apte à l'exprimer ; il y était prédisposé par l'exemple du ghazel, par les habitudes de la poésie provençale, par la commodité même de sa courte étendue.

Mais l'amour, chez les provençaux, ne se bornait pas à un mouvement du cœur et des sens ; c'était également le principe de toute pureté, de toute vertu ; il ne devait éveiller que de grandes idées, ne provoquer que de belles actions. Lui consacrer le sonnet, c'était consacrer celui-ci aux préoccupations élevées et aux pensées graves ; c'était en exclure la bassesse et la trivialité ; c'était en faire un genre noble, digne des plus doctes et des plus austères. Il a conservé ce caractère à travers les siècles : l'amour qu'il dépeindra sera d'ordinaire sérieux et chaste, intellectuel plutôt que physique, étranger au sourire comme aux excessives réalités. Avec certains, il se haussera, sans effort, aux spéculations philosophiques et morales ; avec les âmes religieuses, il montera jusqu'à l'amour de Dieu. Familier, satirique même, il gardera une réserve, une tenue, un ton de bonne compagnie.

Enfin strambotto, ghazel, ode dorienne, poésie provençale, tous avaient un point commun ; tous

étaient inséparables de la musique; tous étaient lyriques, essentiellement; et le sonnet leur ressemble par là. Plus tard, quand, suivant la loi générale, il dut trouver en lui seul sa mélodie complète, il conserva, avec une singulière persistance, les éléments du lyrisme moderne : choix des rimes, cadence des strophes, soin et mouvement du style. Que l'un d'eux soit négligé ou affaibli, le sonnet lui-même languit et tombe. C'est ainsi que nous verrons sa décadence aux époques de polémique ardente et hâtive, où l'on dédaignera le travail minutieux de la forme (1), comme aux époques où régnera l'éloquence et où le jeu des rimes et des images n'intéressera plus (2). Au contraire il recouvrera son charme et sa vogue aux temps où l'on aimera dans les vers non plus seulement la concentration énergique de la pensée, mais encore l'éclat des métaphores et le groupement harmonieux des sons (3).

Cependant son emploi dans la tenson amena un résultat imprévu. A force de servir à l'échange de subtilités, à des compliments et des méchancetés, il devint un instrument commode pour tout ce qui exige peu de mots et peu d'idées, pour tout ce qui se contente d'un trait spirituel, d'une pensée gracieuse, d'une phrase bien tournée. Billets, dédicaces, allusions mordantes, fines galanteries, menus besoins de la vie mondaine et littéraire, il suffit à tout, excella en tout, comme l'épigramme antique. Ainsi usité, c'était presque une autre sorte de sonnet, sans caractère

(1) En France, au XVIIIe siècle.
(2) Au XVIIe.
(3) Au XIXe.

lyrique sensible, qui valait surtout par la vivacité de l'allure et l'inattendu de l'expression. Il y gagna infiniment de souplesse et de popularité ; mais, en fonction d'épigramme, il perdait une partie des qualités qui avaient fait son succès ; il avait une tendance fâcheuse à se déformer ; et en effet de notables altérations lui arrivèrent par là.

Donc le sonnet est sans doute d'origine populaire, comme toute poésie viable ; mais, dès le début, c'est un poème essentiellement lyrique et noble, voué à l'amour élégant et aux sujets élevés. Néanmoins, par une extension de son emploi dans la tenson, il succède aussi à l'ancienne épigramme. Son histoire nous montrera comment ces deux genres, si différents d'esprit et presque de nature, tantôt se combattirent et empiétèrent l'un sur l'autre, tantôt subsistèrent simultanément, chacun sur son domaine.

III

---

1. — Le sonnet lyrique fut cultivé par les plus beaux génies des trois siècles postérieurs à son apparition. Ils déterminèrent les conditions de son emploi ; ils en élargirent la matière ; ils en augmentèrent la dignité ; mais toutefois ils demeurèrent dans la voie traditionnelle et se conformèrent aux usages anciens. Voilà pourquoi

son évolution présente une suite si logique, et pourquoi les caractères primitifs que nous avons déduits de sa genèse même se retrouvent dans le sonnet italien du XVIe siècle, type et modèle du nôtre.

Guittone d'Arezzo (1230-1294) joint à l'amour courtois la dévotion, et Guido Cavalcanti des idées plus subtiles et presque philosophiques. Dante (1265-1321) y ajoute des pensées profondes, des préoccupations élevées, et surtout la grâce d'une affection véritable devenue un souvenir mélancolique ; sans doute sa Béatrice est surtout une forme épurée de son idéal,la personnification de la beauté rêvée, et Dante aime plus avec son intelligence qu'avec son cœur ; mais on sent parfois dans sa *Vita Nuova* vibrer une émotion réelle et on subit toujours le charme de ce magnifique langage.

Pourtant c'est au XIVe siècle qu'un grand homme, poète et lettré, âme tendre, écrivain exquis, devait montrer toute la force et toute la douceur du sonnet, en fixer les lois, et, par le prestige de sa gloire, l'imposer aux âges suivants tel qu'il était sorti de ses mains. Pétrarque mêla, comme ses devanciers, la religion et la philosophie aux lieux communs des troubadours. Mais tout d'abord il avait cette immense supériorité d'être épris sincèrement : l'amour vrai, cette flamme intérieure, illumine, renouvelle dans le Canzoniere tout ce qui auparavant était déclamation, convention, ou banalité ; c'est la vie qui pénètre alors dans le sonnet, éclairée de sourires ou trempée de larmes. Ensuite il est purement italien : au XIVe siècle en effet non seulement la littérature provençale expirait,

mais encore les Provençaux n'étaient plus directement imités ; toutes leurs qualités, bonnes ou mauvaises, avaient passé dans la poésie italienne; aussi, quoique Pétrarque eût lu les plus fameux et les estimât grandement, c'était dans la tradition nationale qu'il retrouvait leurs thèmes favoris, leurs sentiments et leur style (1). Enfin, moderne par sa culture déjà classique, comme par sa nature fine et nerveuse, il l'était encore par sa philosophie dégagée de la scolastique et par sa piété délivrée de la théologie ; il avait pris l'une dans le Platonisme, et elle éleva, purifia son amour ; le christianisme lui avait donné l'autre, et par elle, après la souffrance, il eut le calme et la consolation. Donc il n'ouvrit pas de route entièrement inconnue : mais son amour, au lieu d'être un jeu d'esprit, fut le tourment de son existence ; sans être infidèle à la tradition provençale, il fut uniquement italien ; sa philosophie et sa piété furent celles des meilleurs parmi les modernes (2). Voilà pourquoi son Canzoniere est l'onde profonde à laquelle tous vinrent et puisèrent désormais. L'histoire du sonnet commence véritablement avec Pétrarque.

Puis c'est une suite infinie d'imitateurs, d'élèves, de plagiaires surtout, depuis Giusto de Conti (mort en 1450) dans sa « Bella mano », jusqu'à Bembo qui, au début du XVI[e] siècle, fonde le Pétrarquisme et le met à la mode. Rien qu'entre 1520 et 1550 Crescimbeni compte quatre-vingt sonnettistes. Inégaux en talent, pareils par leur idolâtrie pour le maître, tous reprennent pieu-

(1) A. Thomas. Franc. da Barberino, conclusion.
(2) Piéri. Pétrarque et Ronsard, ch. I. – Mezieres. Petrarque. p. 40-146.

sement pour eux-mêmes le tendre roman de l'amant de Laure. Tous aiment platoniquement, même quand leur dame, comme la Morosina de Bembo, leur a donné des enfants. Tous ont les mêmes douleurs et les mêmes langueurs; presqu'invariablement, ils sont ravis par les mêmes attraits et de la même façon, voient mourir leur aimée, pleurent cette mort et s'en consolent par la religion. Avec le fond ils empruntent au Canzoniere les phrases, les métaphores, les rimes et le vocabulaire. C'est le triomphe de l'artificiel et du convenu ; c'est l'asservissement, même des âmes sincères, à des formules indiscutées. Laurent de Médicis, le grand Michel-Ange, ne s'affranchirent point de ce joug plus que séculaire; le Pétrarquisme avait vaincu même le génie, et Pétrarque devait peser sur ses successeurs, comme sur ses prédécesseurs avaient pesé les troubadours.

Cependant il eût été étrange que rien d'autre ne fût sorti de cette veine si riche. Le patriotisme inspira parfois de beaux sonnets : ainsi quelques-uns de Michel-Ange (1) et de Guidiccioni (2). Vittoria Colonna (3), tout le long d'un recueil, sut, dans la ferveur de sa foi, dédaigner les grâces en vogue et mettre en de nobles vers une prière, une effusion de piété ou un souvenir de l'Evangile. Patriotisme et religion, l'un et l'autre étaient dans Pétrarque; on se rattachait à lui, et de la meilleure manière, là où on ne le copiait plus et où on ne songeait pas à l'imiter.

2. — Parallèlement au précédent, le sonnet

(1) Ainsi le beau sonnet sur la Nuit.
(2) Ginguené. op. cit. IX, p. 280.
(3) id. id IX, p. 392-398.

tenson s'était répandu en Italie. Mais chez les maîtres, il ne s'était jamais écarté de la tradition, c'est à dire qu'il était toujours resté lyrique et exempt de toute vulgarité. Dans Pétrarque on trouve quelques sonnets qui répondent à d'autres envoyés par des amis (1); un seul est une demande (2). C'étaient de véritables tensons, conformes au type ancien. Un autre déplore la mort de Cino da Pistoia, un autre célèbre la victoire de S. Colonna (3), un autre promet l'immortalité à P. Malatesta (4), plusieurs, justement fameux, invectivent la cour d'Avignon (5). Mais ces sonnets, d'ailleurs peu nombreux, diffèrent si peu des autres par le ton et l'allure, qu'ils ont pu être rangés dans le Canzoniere sans en rompre l'harmonie, sans presque en altérer l'unité.

Les autres poètes ne s'en tinrent pas là et peu à peu tout devint matière à sonnets. Ce fut en sonnets que l'Arétin lançait outrages et louanges, qu'il décrivait et jugeait une peinture, une statue ou un dessin. Bern. Tasso mit en sonnets des scènes bucoliques. Casa traita des lieux communs : la jalousie ou le sommeil. Rimeurs de profession, grandes dames, courtisans, de Venise à Palerme, tous finirent par ne connaître plus d'autre forme poétique, et le sonnet devint épigramme, véritable miroir aux mille facettes qui reflète toute la vie de l'Italie du XVI[e] siècle, galante, artiste et moqueuse. Et comme jadis

(1) Les 20[e], 146[e], 205[e], 281[e]. Ed. critique Giovanni Mestica. (Firenze, 1896).
(2) Le 227[e].
(3) S. 82.
(4) S. 83.
(5) S. 105, 106, 107.

l'épigramme antique, il fut souvent construit tout entier pour le trait final, perdant ainsi l'équilibre de ses parties et la belle symétrie des idées. Comme elle, instrument de la rancune et de l'envie, ou bien amusement d'oisifs élégants, il étala sur les murs, aux endroits en vue, des malices et des médisances : combien de fois ne parut-il pas sur Pasquin ! Dès le XIVe siècle, Sacchetti en composait sur commande, destinés à être gravés sur les monuments publics, dans les salles de tribunaux et de municipalités (1).

Cependant le sonnet gardait encore quelque distinction, quelque tenue, dans ces emplois si divers. Si avec l'art, l'idylle, la galanterie et la satire il quittait les hautes régions de la poésie, du moins il demeurait l'interprète d'une société cultivée, le messager de pensées délicates et fines. Mais il devait suivre jusqu'au bout les vicissitudes de l'ancienne épigramme qui avait parcouru tout l'intervalle de l'exquis à l'ignoble. C'est de lui qu'on usa pour les injures même les plus atroces, comme celles de Berni contre l'Arétin (2), même les plus grossières, comme celles qu'échangèrent Pulci et Franco, pour divertir Laurent de Médicis (3). Un peu auparavant Burchiello avait choisi cette noble forme pour ses extravagances rimées, ses quolibets populaciers, ses joyeusetés inintelligibles, et il fit école, même dans cette Florence au goût si pur (4). Enfin l'Arétin devait traîner le sonnet jusque dans la boue, y étaler les plus infâmes

(1) Ginguené, III, p. 180.
(2) Gauthiez. L'Arétin, p. 51-52.
(3) Ginguené, III, p. 537.
(4) Ginguené, III, p. 481.

obscénités, et dépasser en ce triste genre les pires licences de l'Anthologie (1). On ne pouvait le faire descendre plus bas, méconnaître davantage son caractère et oublier plus complètement sa première dignité.

3. — On peut ramener à deux catégories les nombreux changements qui furent apportés à la structure du sonnet : l'une consiste en perfectionnement heureux ; nous mettrons dans l'autre les modifications, presque toujours maladroites et éphémères, œuvre du caprice ou d'un excessif besoin de nouveauté.

Tout d'abord il faut signaler l'emploi des rimes enclavées au lieu des croisées dans les quatrains. Nous avons montré plus haut que cette innovation pouvait être attribuée à l'influence provençale et qu'elle apparaît dès le XIIIe siècle. On la rencontre déjà dans Guittone d'Arezzo (mort en 1294), qui pourtant préfère l'ancien groupement. Guido Cavalcanti (mort en 1300) la présente 20 fois sur 27 sonnets, et Dante 20 fois sur les 26 de la Vita-Nuova. Cette transformation semble donc avoir été assez rapide, surtout dans les dix dernières années du XIIIe siècle (2). Au XIVe la rime enclavée triomphe. Pétrarque, ses contemporains et ses successeurs n'en admettent plus d'autre.

Quelle supériorité lui découvraient-ils ? Elle leur semblait probablement faire mieux sentir les rimes dont chacune frappait l'oreille deux fois de suite, raison importante pour des hommes si attentifs au son des syllabes ; ensuite elle permettait un développement plus ample et plus

(1) Gauthiez, op. cit. p. 36 et 37.
(2) Welti, op. cit. p. 29.

varié, la rime croisée répétait quatre fois la même disposition et poussait ainsi à composer les deux quatrains de quatre distiques, ce qui n'allait pas sans quelque monotonie, et ce qui brisait ainsi une idée en trop petits fragments. Enfin cette substitution accentuait encore le partage des huit premiers vers en deux parties identiques, imposé, nous l'avons vu, par l'obscur souvenir de l'ode dorienne. Donc la rime enclavée donnait aux quatrains plus de sonorité, plus de variété, et elle répondait au rythme du sonnet. Quoi d'étonnant qu'elle ait fini par être seule adoptée ?

Les tercets, dès le commencement, tendirent à former deux groupes de trois vers, et cette tendance alla se fortifiant ; ce ne fut cependant jamais obligatoire, car la courte strophe de six vers ne se scinde pas nécessairement comme celle de huit, et d'autre part il n'y avait pas là une influence puissante comme l'avait été celle du lyrisme grec pour les quatrains. Donc souvent ils furent unis par la construction de la phrase et séparés seulement par une virgule. Cependant, quelque petite qu'elle fût, cette séparation existait et on la constate même dans les plus vieux sonnets, bien qu'elle ait échappé aux anciens théoriciens Da Tempo et Tissino (1). C'est qu'en effet la symétrie l'exigeait presque : aux deux parties si nettes, si tranchées, de la première moitié devait répondre, dans la seconde au moins l'indication de deux parties ; et si cette dernière division fut toujours moins rigoureuse, c'est qu'elle ne tenait pas à la nature même du sonnet.

(1) Ils n'ont même pas mentionné la division de l'ottava en deux quatrains, si évidente pourtant.

(2) Chiffres donnés par Welti, p. 29.

Ensuite une troisième rime fut ajoutée aux deux autres ; il en résultait plus de variété, plus de facilité aussi, au moins dans la dernière moitié ; peut-être encore le rapport de trois rimes pour six vers répondait-il plus agréablement à celui de deux rimes pour huit vers. Cette addition doit remonter très haut. On la trouve en effet dans trois sonnets sur sept de Jacopo da Lentino, dans quatre sur sept de G. Cavalcanti, dans la moitié de ceux de Guittone d'Arezzo ; et, suivant M. Leandro Biendene (1) dans un tiers de ceux du XIIIe siècle. Maïs l'ancienne disposition ne disparut point. Si en effet Dante n'a gardé la forme CDC DCD que dans trois sonnets sur les 26, de la Vita Nuova, Pétrarque l'a remise en honneur, puisqu'on la rencontre 115 fois sur 317 dans le Canzoniere. Cependant peut-être faut-il voir dans ce retour de faveur une conséquence du succès des tierces-rimes (2).

Une fois les tercets construits sur trois rimes, les combinaisons pouvaient se multiplier, et se multiplièrent. Pourtant certaines parurent assez peu. Ainsi le groupement CDE EDC, qui est 7 fois sur 26 dans la Vita Nuova, n'est qu'une fois sur 317 dans le Canzoniere (3) ; Pétrarque n'use guère que de quatre sortes : CDC DCD (115 sonnets) ; CDE CDE (122) CDE DCE (66) CDC CDC (8) (4). Pourquoi cette préférence ? Il serait malaisé d'en donner une raison certaine. M. Piéri (5) a cru distinguer

(1) Chiffres donnés par Welti, p. 29.

(2) La ressemblance est frappante en effet : T.R. ABA BCB.
S. ABA BAB.

(3) S. 72.

(4) Il reste 6 sonnets : 4 construits : CDD DCC.
1 » CDE EDC.
1 » CDE DEC.

(5) Pétrarque et Ronsard, p. 295 et sqq.

dans la première forme une « harmonie particulièrement grave et forte », dans la deuxième « l'expression d'un sentiment grave, durable et mélancolique », dans la troisième « un trouble profond suivi d'une énergie résignée ». Nous avouons que cette explication ingénieuse nous paraît insuffisamment fondée. L'examen du Canzoniere semble au contraire indiquer que Pétrarque n'a point adapté ses combinaisons aux sujets, mais que ses prédilections ont changé avec les années. En effet, si la première forme est à peu près également répandue dans tout l'ouvrage (on la trouve 31 fois entre le 1er et le 100e sonnet, 47 fois entre le 100e et le 225e, 37 fois entre 225e et le 317e), la seconde est employée surtout du 100e au 225e (64 fois) ; et la troisième, employée 40 fois dans la première centaine, est presque abandonnée ensuite, puisqu'on la rencontre seulement 26 fois. Un fait cependant est manifeste, c'est que, entre toutes les combinaisons des tercets sur trois rimes, Dante et Pétrarque ont aimé celles où les deux tercets avaient la chûte identique, comme les deux quatrains (1), c'est-à-dire celles où la même rime finissait les deux tercets.

Tels sont les perfectionnements qui furent apportés à la construction du sonnet et qui, tous justifiés, et tous en harmonie avec les lois de son rythme, subsistèrent définitivement. Mais il y eut d'autres innovations, exposées dans le vieux livre de Da Tempo qui à la date de 1332 distinguait seize espèces de sonnets (2) : il faut en défalquer

(1) Les exceptions, sauf naturellement pour l'ancien type *cdc dcd* sont très peu nombreuses. 8 sur 26 dans la Vita Nuova; 6 sur 317 dans le Canzoniere.

(2) On en trouvera l'énumération dans Welti, ch. II.

celles qui ont rapport au sexe de la rime, aux mélanges d'italien avec le latin ou avec une autre langue, aux jeux laborieux des rimes et des syllabes, en un mot celles qui ne brisent pas la structure normale ; et si on défalque encore les deux espèces traditionnelles (ABBA ABBA... et ABAB ABAB...) il en reste trois seulement qui comportent l'addition de quelques vers : les sonnets « caudati » (14 + 3) « duplices » (20 et plus) ; « retornellati » (15 ou 16). Dante a deux exemples de sonnets « duplices » : ce sont les deuxième et quatrième de la Vita Nuova qui, parmi les 14 vers régulièrement groupés, intercalent six demi-vers. Ils présentent les schèmes suivants :

1° AaBAaB AaBAaB CDdC CDdC

2° AaBBbA AaBBbA CDdC CDdC

Quant aux « caudati », ils furent couramment usités par Burchiello, par ses disciples, et par l'Arétin.

Mais excepté dans les deux fameuses pièces ci-dessus, et dans un sonnet de Pétrarque à Senuccio où deux vers à rimes plates sont ajoutés au deuxième tercet, toutes ces modifications, connues pourtant des maîtres, ont été dédaignées par eux : depuis Guittone d'Arezzo jusqu'à Pétrarque et jusqu'à Bembo, tous ceux qui ont respecté la noblesse native du sonnet en ont respecté aussi la disposition rythmique et les règles. Au contraire, plus on s'écarte de l'idéal primitif plus on accueille les nouveautés. L'histoire de la poésie italienne nous montre que, lyrique et grave, le sonnet tend à demeurer régulier, en fonction d'épigramme, à se déformer.

DEUXIÈME PARTIE

INTRODUCTION DU SONNET EN FRANCE

I. **Le sonnet lyonnais.** *Marot.*
II. **Le sonnet à la Cour.** *Mellin de Saint-Gelais.*
III. **Traductions de Pétrarque.** Marot. Pelletier
IV. **L'Olive de du Bellay.**
V. **Fin de l'école lyonnaise:** *Pontus de Tyard. Louise Labbé.*

I

Scève, ie me trouuay comme le fils d'Anchise
entrant dans l'Elysée et sortant des enfers,
quand après tant de monts, de neige tous couuers,
ie uey ce beau Lyon, Lyon que tant ie prise,
son estroicte longueur que la Sône diuise
nourrir mille artisans et peuples tous diuers,
et n'en déplaise à Londre, à Venise et Anuers,
car Lyon n'est pas moindre en faict de marchandise.
Ie m'estonnoy d'y uoir passer tant de courriers,
d'y uoir tant de banquiers, d'imprimeurs, d'armuriers,
plus dru que l'on ne uoit les fleurs par les prairies... (1)

Tel sera le ravissement où la vue de Lyon jettera du Bellay revenant de Rome en 1558. Mais

(1) Du Bellay, Regrets, s. 129.

il y avait longtemps que tous avaient éprouvé ce ravissement. Ancienne ville d'empire, exempte des jurandes, libre dans l'organisation du travail, comblée de privilèges par les rois, Lyon était peut-être dès 1520 la plus riche cité du royaume. Les guerres d'Italie en firent presque la capitale, parce qu'à plusieurs reprises elles forcèrent la cour à y séjourner (1). D'ailleurs n'était-elle pas déjà la capitale intellectuelle ? Ses typographies étaient innombrables; ses libraires, J. de Tournes, Dolet, Gryphe, célèbres dans toute l'Europe ; nulle part, même à Paris, les presses n'avaient tant de besogne, et il leur en venait de toute la France : c'était la ville des imprimeries autant que la ville du commerce, fière à la fois de son opulence et de son ancienne illustration, de ses draps précieux et de ses livres. Elle pouvait être fière aussi d'avoir fait pénétrer le sonnet en France.

Jamais depuis l'antiquité elle n'avait interrompu ses relations avec l'Italie ; elle était sur le passage des voyageurs, des diplomates et des armées. A peu près indépendante, elle avait été hospitalière pendant le moyen âge : des Lucquois des Gênois, des Lombards, industriels et banquiers, fixés là depuis longtemps et groupés en associations commerciales, la mettaient en rapports constants avec les cités du nord de la péninsule. Cette population étrangère sans cesse renforcée, sans cesse retrempée dans ses sources, gardait sa langue et ses plaisirs ; elle avait même une existence officielle, puis qu'elle offrait des

(1) Ainsi en 1526 après Pavie; en 1536, où François Ier perdit le dauphin, etc.....

fêtes en son nom propre (1); elle attirait les exilés qui retrouvaient en elle un peu de la patrie, comme Luigi Allemanni, le poète, ou les aventuriers qui y cherchaient fortune, comme Symeoni. Elle vivait paisiblement à côté des Français; elle leur offrait l'exemple de manières plus élégantes et d'une politesse plus raffinée; elle leur apprenait l'italien que tous les Lyonnais de la bourgeoisie comprenaient, que les dames se piquaient de parler et d'écrire (2); et en même temps elle leur révélait le sonnet que l'Italien d'un certain rang apportait partout avec lui, qui venait naturellement à sa mémoire, à sa plume et à ses lèvres, qui, pour ainsi dire, faisait partie de sa vie intellectuelle et sociale.

Lyon connut donc le sonnet de bonne heure et dut l'accueillir aisément. Dans ce milieu où il n'y avait aucune prévention contre l'étranger, la richesse et les loisirs avaient éveillé l'amour des longues causeries, le goût des divertissements relevés, et une ardente curiosité pour les choses de l'esprit; autour de femmes jolies et instruites, les hommes ne luttaient pas seulement d'amabilité; pour plaire, il fallait être capable de tourner un rondeau, de chanter une chanson qu'on avait composée. A l'exemple des Italiennes, les dames jouaient de l'épinette ou du luth, échangeaient des vers avec des poètes (3), et récitaient leurs propres œuvres. Bien plus, il ne leur suffisait pas

(1) En 1548 elle offrit à Catherine de Médicis le régal de la Calandra, jouée par des acteurs appelés d'outre-mont.

(2) C'est l'éloge qui revient sans cesse dans la biographie de toutes les Lyonnaises connues: Jeanne Gaillarde, les sœurs Scève, Clémence de Bourges, Pernette du Guillet, Louise Labbé, etc.

(3) Ainsi Jeanne Gaillarde et Marot.

d'être belles et courtisées : elle rêvaient d'immortaliser leur nom (1). En attendant, elles étaient les reines de toutes les réunions littéraires. Une de celles-ci eut même quelque célébrité : c'est « l'Angélique » qui vers 1530 tenait ses séances sur la montagne de Fourvières, dans la maison du sieur de Lange (2) Elles étaient fréquentées par Claudine, Sybille et Jeanne Scève, Pernette du Guillet (3) et peut-être Jeanne Gaillarde : c'étaient les plus illustres Lyonnaises de ce temps là.

La plus grande partie de ce qu'elles ont écrit s'est perdu. Presque tout avait été fait sans doute pour la récitation « en bonne compagnie » (4), pour les applaudissements mêlés de galanteries, fumée légère de faveur mondaine, en tout temps enivrante pour les dames. Pourtant, dans ce qui nous reste d'elles, avant 1550, on est surpris de constater l'absence complète de sonnets. Ce qu'elles ont publié elles-mêmes n'a pas encore dépouillé le pédantisme lourd ou la futilité d'autrefois : ainsi les « Comptes amoureux touchant la punition que fait Vénus de ceux qui méprisent le vrai amour » (5) à la fois puéril et bien ennuyeux. Ce

(1) C'est du moins le dire d'Antoine Dumoulin, leur contemporain : « .... en France, semblablement tant de honnestes et vertueuses dames s'y adonnent (aux lettres) avec une grande expectation de leur perpétuelle renommée.». (Préface aux œuvres de Pernette du Guillet. Lyon, 1545). Et Louise Labbé : « Il nous faut animer l'une l'autre à si louable entreprise, pour acquérir cet honneur que les lettres et sciences ont accoutumé porter aux personnes qui les suyvent ». (Préface à ses œuvres, 1555).

(2) Ch. d'Héricaut. Préface à l'édition de Marot. (Paris, Garnier).

(3) Elle a pu très bien y assister dès 1532 ou 33, puisqu'elle est morte en 1544 « encore jeune ».

(4) Antoine Du Moulin, préface cit.

(5) Jeanne Flore. Lyon, 1532, in-8.

qu'Antoine Du Moulin a trouvé dans les papiers de Pernette du Guillet ce sont des dizains, des chansons, et une pièce en rimes tierces, rythme récent alors (1). Nous n'avons que quelques vers de Jeanne Gaillarde, et c'est un rondeau. Cependant il est certain que toutes ont connu le sonnet. Faut-il voir là un effet de cet esprit conservateur inné dans leur sexe, et de cette timidité qu'on leur a toujours vue devant toutes les innovations? Quoi qu'il en soit, et à moins de découvertes, possibles après tout, il semble que ces jeunes femmes aient inspiré des sonnets sans en avoir fait elles-mêmes.

Mais en tous les jeunes hommes de leur entourage, il y avait, avec autant d'amour pour les lettres, ce besoin de rénovation qui, vingt années avant la Pléiade, annonçait et commençait la Renaissance. Entre tous brillait Scève, musicien, architecte, bon écrivain, et, par sa Délie (2), plus tard introducteur en France du Pétrarquisme. Du Moulin développait des sujets mythologiques empruntés à l'antiquité Les poètes de Paris, Marot, Saint-Gelais, Héroët, puis Pelletier du Mans, Olivier de Magny, du Bellay, venus avec la cour ou attirés par l'agrément de la vie lyonnaise, s'éprenaient de cette ville docte et accueillante, où les intelligences étaient si vives et les éloges si flatteurs. Ils y étaient fêtés, s'en allaient à regret, et revenaient plus tard. Leur présence animait et enhardissait la causerie, et ces réunions ainsi fécondées devenaient admirablement propres à faire germer et éclore les idées et les formes nouvelles.

(1) Introduit en France par Jean Lemaire de Belges, je crois.
(2) Lyon, 1544.

C'est ainsi qu'on peut se représenter la première apparition du sonnet en «langue vulgaire» récité un jour dans l'Angélique et tout de suite goûté par un auditoire délicat dès longtemps habitué à lire et à faire des sonnets en italien. Cette habitude même explique pourquoi ce début modeste n'a point laissé de traces. Il ne doit pas être très antérieur à 1530, date du premier sonnet connu, et doit se placer en ces années où la répercussion des grands événements politiques et l'installation de la Cour à Lyon après Pavie stimulaient plus encore les esprits et renouvelaient la société lettrée. Dès lors l'existence de notre poème va se poursuivre obscurément mais sans interruption.

Cette première période de son histoire semble indiquée par l'examen même des sonnets de Marot. En dehors des six traduits de Pétrarque et sur lesquels nous reviendrons, il n'y en a que trois (1) : un « pour un may planté à Lyon en l'honneur du seigneur Trivulse » (2), et datant au plus tard de 1530, puisque Trivulse mourut en 1531 ; un second (3) à « deux adolescens, Du Moulin et Claude Galland qui avoient écrit à sa louange » ; un troisième (4) adressé à la duchesse de Ferrare, et probablement de 1535 (5). Or les

(1) Un quatrième (Ed. Jannet I p. 116) a été publié un an après la mort de Marot, en 1545, avec le « Balladin », précédé de *onze* vers qui sont de l'imprimeur, qu'il appelle dizain, et dont il a disposé ainsi les rimes : *aabaabbbcbc*. Or le sonnet est ainsi construit : *abba acca ddc fef*. Je le crois de l'imprimeur aussi. Ignorant les règles du dizain, il devait ignorer celles du sonnet. Il a laissé sur celui-ci pour ainsi dire sa marque de fabrique.

(2) Ed. Jannet p. 59 t. III.

(3) id. p. 62 id.

(4) id. p. 80 id.

(5) Ou 1536.

deux premiers sont faits pour des Lyonnais, et le troisième en Italie. Est-il téméraire de voir là une attention de Marot qui choisit une forme pratiquée par ses amis? Les habitudes même des poètes du temps ne font-elles pas supposer que le second sonnet répondait à deux autres de Galland et de Du Moulin? Pourquoi Marot aurait-il employé pour eux une sorte de poème qu'il n'emploie point ailleurs?

Or on peut expliquer pourquoi presque tous ces premiers sonnets sont restés inconnus: c'était le sonnet-épigramme qu'on avait emprunté à l'Italie, car c'était lui qu'on rencontrait dans toutes les relations mondaines avec les Italiens et qu'on voyait presque à chaque pas dans tout voyage au-delà des Alpes; il accompagnait les fleurs offertes à une dame, l'hommage présenté au grand seigneur, les arcs-de-triomphe élevés aux rois; on en charbonnait les murailles des villes et le piédestal des statues. C'était chose légère, faite vite pour peu d'instants. Aussi, dans les cercles lyonnais, dut-il avoir le succès et subir le sort de ces innombrables dizains et rondeaux qu'on ne ne conservait guère et qui, ayant obtenu le sourire ou l'approbation de quelques amis, semblaient avoir rempli leur destinée. On comptait sur des titres plus sérieux pour arriver à la gloire (1).

Donc le sonnet, au commencement, est considéré comme une épigramme, souvent improvisée et non destinée à l'imprimerie. C'est mêlés à ses épigrammes que Marot publie les siens; c'est

(1) Marot, un « professionnel » pourtant, ne publie ses épigrammes qu'en 1538 (chez Dolet, à Lyon). Et il éditait et rééditait ses vers depuis 1532!

sous le nom d'épigrammes que Des Autels en écrira 25 mêlés à d'autres courtes pièces (1); même en 1548 Sibilet n'aura pas d'autre opinion : pour lui, ce n'est qu'une épigramme, de construction particulière, à qui sied toutefois la gravité et non la facétie (2). C'est peut-être pour cette raison que Scève, imitant Pétrarque dans sa Délie, a choisi néanmoins le dizain, consacré par un long usage à la poésie sérieuse, et que Ronsard, aux visées si hautes, garda sept années les siens en portefeuille

Cette opinion qu'on avait du sonnet a eu plusieurs conséquences : d'abord, puisque le sérieux lui convient, il n'admettra que le décasyllabe, alors vers noble de notre poésie où l'alexandrin était encore exceptionnel ; ensuite, comme toutes les épigrammes, il se terminera par un trait, et cette recherche du trait final, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, deviendra une des originalités du sonnet français, survivant à toutes les vicissitudes. Dès le début on l'a remarqué. Du Bellay (3) dit que ses sonnets « finissent par ceste grace qu'entre les autres langues s'est faict propre l'epigramme françois » et Pelletier du Mans, dans son art poétique, en 1555, prononce « qu'il doit se faire aparoir illustre en sa conclusion » (4)

Enfin cet emploi du sonnet comme épigramme a eu des conséquences pour sa construction elle-même : il se fixe d'abord en un type seulement.

(1) « Repos du plus grand travail ». Lyon 1550.

(2) « La matière facetieuse est repugnante à la grauite du sonnet qui reçoit plus proprement affections et passions graues ». (Ch. II, par. 2e).

(3) Seconde préface de l'Olive.

(4) Partie II, art. sonnet.

On était accoutumé aux lois sévères qui pesaient sur la poésie française depuis le XIV[e] siècle, et l'indépendance en cette matière aurait plutôt dérouté ces esprits disciplinés qui ne concevaient même pas l'idée d'une strophe où certain arrangement de rimes ne fût point obligatoire (1). Les quatrains demeurent naturellement tels qu'ils étaient restés depuis Pétrarque (2). Mais pour les tercets la question était plus délicate ; les Italiens les composaient selon le caprice du poète, les commodités de la rime ou l'effet à produire. De plus, leurs dispositions préférées étaient les plus contraires à nos habitudes, car ils y évitaient généralement les rimes plates, tandis que toutes les formes françaises étaient belles précisément par l'heureux mélange des rimes plates et des croisées. Aussi usa-t-on de cette liberté même, acceptée des Italiens, pour adopter une combinaison aimée depuis le moyen-âge le plus reculé, qui est dans les chants d'église et dans Marot, dans le *Stabat Mater* et dans certains sizains (3) : c'est CCD EED. Elle a été sûrement la première, puisqu'elle était la plus simple, la plus courante, et puisqu'elle existe seule dans les premiers sonnets. En 1548 Sibilet constatera qu'elle était encore à cette date la plus usitée.

Donc le sonnet a pénétré en France par Lyon, grâce à l'engouement pour la poésie d'une société riche, polie, stimulée par la présence de la cour et des poètes en renom. C'est le sonnet galant ou

(1) Ainsi le *Quintil Horatian* déclare en 1550 le sonnet inférieur aux dizains, huitains, rondeaux, etc., précisément parce que les tercets se construisent plus librement.

(2) *abba abba.*

(3) Cf. Marot, Epigrammes, passim.

railleur, fait pour être dit plutôt qu'écrit et qu'on dédaigne souvent de publier ; aux yeux de tous, c'est une épigramme, un peu plus relevée que les autres, et, par conséquent, réservée au décasyllabe; comme les dizains et les huitains, parmi lesquels on le range, il est enfermé dans une forme invariable. L'affranchissement lui viendra d'ailleurs.

II

Saint Gelais avait fréquenté les universités de Padoue et de Bologne, et il était versé dans la poésie et la langue italiennes quand, à 28 ans, il obtint une charge de chapelain près de François I. Il connaissait donc assurément le sonnet et volontiers on supposerait qu'il l'a introduit en France. Curieux de rythmes nouveaux, manieur adroit de rimes-tierces, inventeur de onzains, douzains et treizains, n'en était-il pas capable entre tous? Mais une étude attentive de ses sonnets ne confirme pas cette supposition.

Parmi ceux que l'on peut dater exactement (1), le premier ne remonte qu'à la fin de 1533 (2): c'est celui qui, au nom de Mademoiselle de Traves, répond à un sonnet de Syméoni; or un de Marot (3) est antérieur d'au moins trois années.

(1) Voir dans l'Appendice I, la chronologie des sonnets de Mellin.

(2) M. de Saint-Gelays. Ed. Blanchemain, I, 281.

(3) Celui pour Trivulse.

Il est vrai qu'on ne peut assigner une date à plusieurs ; mais il n'y a aucune raison pour qu'ils soient précisément les plus anciens. Il est vrai aussi que Saint-Gelais a pu en faire d'autres qui ne nous sont point parvenus; mais qui nous prouve qu'il les a faits ? Il n'en a mis qu'un (1) dans son recueil de 1547 ; s'il avait été l'inventeur de cette forme, il est probable que lui-même ou son éditeur Du Moulin en eussent fait quelque mention ; il est plus probable encore qu'il en eût inséré d'autres, puisque d'autres avaient été écrits et bien reçus (2). Serait-ce modestie ou indifférence ? L'une ou l'autre, sur ce point, seraient incompréhensibles et inouïes en un auteur. La vérité, c'est qu'il a dû, comme Marot, voir à Lyon les premiers sonnets français pendant les nombreux séjours que la cour y fit, et que, comme chapelain du Dauphin, il y fit avec elle. C'est à Lyon qu'il laisse imprimer en 1547 la seule édition de ses œuvres parue de son vivant, et c'est au lyonnais Du Moulin, son intime ami, qu'il en commet la surveillance et le soin. Enfin c'est la disposition lyonnaise (CCD EED) qu'il adopte d'abord pour les tercets ; elle est dans les deux plus anciens sonnets dont la date est certaine (3), et sur les 21 (4) que nous avons de lui, elle reviendra dix fois.

(1) I, p. 78.

(2) Sûrement I, 281, 287, 290, 299 ; II, 262.

(3) I, 78 (1536) I, 281 (1533).

(4) J'en compte 21 au lieu de 22, car il est une pièce (I, 284) qui n'est un sonnet à aucun point de vue : elle a pour sujet un conte grivois ; elle est écrite en octosyllabes ; enfin elle est faite suivant la méthode ordinaire de Mellin pour les douzains; ceux-ci sont formés par l'intercalation d'un distique à rime plate entre les deux parties d'un dizain *(ababb—cc—ccdcd) ;* dans cette pièce, il y a deux distiques au lieu d'un *(ababb — ccff — ccdcd)*. C'est donc, rigoureusement, un quatorzain.

Saint Gelais n'est donc pas le père du sonnet français; il en est plutôt le parrain : il l'a poussé dans le monde et produit à la cour. Il lui fait célébrer la naissance du duc de Bretagne (1544), les mérites du duc d'Orléans (1544), l'avénement de Henri II (1547). Il le fait paraître à la mascarade de M. de Martigues (1548). Il le met en préface en tête de son *traité sur les jugements d'astrologie* (1546). Il lui fait dire des compliments ou des méchancetés aux dames. Enfin quelques uns, purement amoureux, ont été chantés peut-être ; nous savons en effet qu'on en avait mis en musique avant 1543, (1) et Saint-Gelais était excellent musicien. C'est ainsi que le sonnet, peu à peu, grâce au patronage efficace du « poète courtisan », sortit de la province où il venait de naître et commença à faire figure dans la haute société (2).

La mort de François I[er] lui fut profitable : il semble l'avoir ignoré, ou l'avoir estimé peu, puisqu'il n'en a point laissé dans ses œuvres (3). Catherine de Médicis, pendant qu'elle fut dauphine, toute italienne encore et sans influence, n'avait pas été capable d'en provoquer la vogue. On pétrarquisait sans doute autour d'elle, mais c'étaient ces Florentins qu'elle attirait ou qui l'avaient suivie, astrologues, aumôniers, aventuriers et gentilshommes ; ils rimaient dans leur

(1) Cf. « Fleur de poésie françoise, contenant plusieurs huictains, dizains, quatrains, chansons et autres dicts de diverses matieres, mis en notes musicales par plusieurs auteurs et reduits en ce petit livre. ». Paris, 1543. Il s'y trouve un sonnet, mais un seul.

(2) Vauquelin l'a dit avec précision :

..... déja Saint Gelays et doux et populaire
refaisant des premiers le sonnet tout vulgaire
en court en eut l'honneur (Art p. I, 571).-

(3) Ed. Champollion. Bibl. royale. Paris 1847.

langue nationale, à l'écart, objet de défiance plutôt que d'émulation (1). Au contraire, après 1547, on dirait qu'il tombe sur le sonnet un reflet du lustre royal ; il a ses entrées à la cour, en même temps que se répandent les modes de Florence, le justaucorps, les chausses étroites, la toque et le petit manteau. Il paraît dans le livre d'une princesse, dans les *Marguerites de la Marguerite*, à la fin et au commencement, hommages de Maurice Scève et d'un anonyme à la reine de Navarre (2). Sibilet fait précéder d'un sonnet son art poétique, tout entier en l'honneur de l'ancienne poésie et de Clément Marot. C'est donc un peu son avénement que celui de Henri II.

Saint-Gelais lui avait conservé son caractère d'épigramme; il l'avait accentué encore; ses modèles ne sont pas les grands sonnettistes, mais Marulle (3), Berni (4), et Julio Camillo (5); pour lui, c'est la pointe finale qui est l'essentiel, et parfois treize vers sont faits uniquement pour amener le quatorzième (6). Un de ses sonnets (7) est un dialogue, sans symétrie d'ailleurs, entre un oracle et un devin. D'autres mettent un éloge dans la bouche d'une nymphe (8), ou d'une muse (9). Parfois ils ne sont pas dénués de grâce ; ils ne manquent en général ni d'adresse,

(1) Bourciez. Mœurs polies et littérature de cour sous Henri II, liv. III.

(2) Il est possible que l'un et l'autre soient de Scève, quoique le premier porte seul les initiales : M. Sc.

(3) I, 288.

(4) I, 285.

(5) I, 296.

(6) I, 288.

(7) I, 290.

(8) I, 296.

(9) I, 295.

ni de malice ; ce qui est absent, c'est la profondeur ou le sérieux du sentiment. Ç'aurait été un effort peut-être difficile pour cet amuseur à la mode, ami des plaisanteries salées et des frivolités laborieuses, pour qui la poésie était surtout le moyen d'être bien vu des femmes et bien renté des grands.

Cependant, s'il ne change rien au caractère du sonnet lyonnais, il tâche d'en varier la construction. Sans doute il conserve la disposition des quatrains, n'use que du décasyllabe et, nous l'avons dit, emploie 10 fois sur 21 les tercets lyonnais. Mais dans les onze autres, on trouve six formes différentes :

1° CDC DCD — deux fois.
2° CDC DEE — trois.
3° CDD CEE — trois.
4° CDC DDC — une.
5° CDC EDE — une.
6° CDE CDE — une.

La 1re et la 6e sont dans Pétrarque, où Saint-Gelais n'a probablement pas eu la peine de les chercher, car elles demeuraient très fréquentes en Italie ; les 2e, 4e et 5e (1) sont empruntées aux Italiens du XVIe siècle ; enfin Saint-Gelais semble avoir inventé la 3e en renversant la disposition de la forme française : CCD EED.

D'autres à son exemple s'affranchissent de la règle lyonnaise. Pelletier, dans ses poésies éditées en 1547 offre le premier, pour ses sonnets-dédicaces, un arrangement singulièrement heureux et qui devait avoir plus tard une belle fortune : CCD EDE. On évitait ainsi la monotonie

(1) Et encore celle-ci, à la rigueur, est dans Pétrarque, et se présente ainsi : *cde cde*.

qui résulte à la longue de deux quatrains semblables suivis de deux tercets semblables aussi. Et puis cette fin devait être agréable, puisque c'était également la fin des huitains et des dizains. Qui imagina cette élégante disposition? Les Lyonnais, Pontus, Des Autels, l'ignorent avant 1550. Saint-Gelais n'en a pas usé. Au contraire on la voit en faveur parmi les premiers amis de Pelletier : du Bellay et Ronsard. L'honneur de l'invention revient peut-être à Pelletier, peut-être au jeune Ronsard ; fort probablement à l'un des deux (1).

Le rôle de Saint-Gelais fut donc considérable. Grâce à lui, le sonnet sort de Lyon et apparaît au Louvre ; grâce à lui, il est admis à un certain nombre d'emplois auxquels il était propre, et qui assureront son succès : dédicaces, messages galants, chansons, compliments aux grands seigneurs et au roi; grâce à lui enfin il débarrasse ses tercets des entraves que lui avaient imposées les Lyonnais et il gagne quelque chose de la liberté italienne. Ce ne sont pas là de médiocres services. Aussi des contemporains, insuffisamment renseignés sur le passé depuis que la cour ne quittait plus Paris, prirent Mellin pour l'introducteur du sonnet en France. Du Bellay même l'a écrit (2). On ne voit pas que Saint-Gelais ait envoyé une rectification : il laissa, peut-être sans déplaisir, s'accréditer ce bruit flatteur.

(1) Je sais bien que le sonnet du « balladin » (Cf. page 37, note 1) paru en 1545, a cette disposition : mais ce sonnet est si mal fait que c'est peut-être l'effet du hasard ; ou, si elle est voulue, on peut très bien admettre que l'imprimeur-auteur a connu les sonnets de Pelletier. Au XVIe siècle on laissait longtemps avant l'impression circuler ses vers.

(2) Cf. Seconde préface de l'Olive.

III

Que serait devenu le sonnet s'il était resté uniquement dans la voie tracée par Saint-Gelais? Un poème à forme fixe, estimé et utilisable comme les ballades et les rondels, et qui, comme eux, aurait sombré dans le grand naufrage où tous étaient destinés à périr, dès l'arrivée d'une littérature plus belle et plus sérieuse. Mais s'il était l'épigramme pour gens de lettres et gens du monde, il avait été aussi, pendant trois siècles, pour les poètes les plus illustres, le vase précieux où ils avaient condensé le meilleur de leur génie. On le savait propre à autre chose qu'à une galanterie ou une malice. C'était la forme aimée de Pétrarque, et jamais celui-ci n'avait reçu de culte plus fervent. Considéré dans sa patrie comme une gloire nationale, consolation et vénération de l'Italie, copié par d'innombrables versificateurs, étudié par tous les lettrés, il apparaissait aux Français, dans le premier éblouissement de la Renaissance, comme un ancien proposé à leur respect et à leur imitation, et son ouvrage comme le modèle classique d'un certain lyrisme et d'un certain ordre de sentiments. A côté du spirituel et léger Ovide, on plaça le chaste, le tendre, le subtil Pétrarque. La mode étant aux traductions en vers, on traduisit le maître moderne comme les maîtres de l'antiquité ; le sonnet étant déjà connu, on put laisser à la traduction le rythme et l'aspect de l'original ; et

du coup, on cessa de l'assimiler aux virelais et aux rondeaux : inséparable de Pétrarque, il en fut, pour ainsi dire anobli.

Mais on s'en avisa tard, alors que depuis presque cinquante ans Virgile, Ovide, Martial, avaient par fragments passé en français ; il semble que le Canzoniere ait attiré et intimidé à la fois, car si réminiscences et imitations sont nombreuses depuis 1500, il faut attendre longtemps pour trouver un essai de traduction. Le premier qui osa lutter avec ce texte difficile fut celui qui avait fait imprimer les premiers sonnets en langue vulgaire : c'est Marot qui, dans son édition de 1544 ajoute à ses autres traductions celle de six sonnets de Pétrarque. Comme ils ne figurent pas encore dans l'édition de 1542, on peut affirmer que le poète les a écrits en 1543 ou en 1544, peut-être pendant les derniers mois de sa vie, à Turin par conséquent ; pendant son séjour à Genève, aurait-il, occupé comme il était de ses psaumes, songé à l'amoureux et mélancolique florentin ? Il avait fait jadis un sonnet à Ferrare et deux pour des Lyonnais ; on se plairait à croire qu'il a fait les derniers en Piémont ; c'est d'ailleurs vraisemblable : il adoptait volontiers les formes aimées de ses lecteurs immédiats ; c'était une attention délicate et une chance de succès en plus. Les six de 1544 sont pris, trois dans la première partie du Canzoniere et trois dans la seconde : Laure est vivante dans ceux-là, morte dans ceux-ci. Ne peut-on voir dans ce choix une tentative pour introduire dans cette suite de 84 vers une sorte d'action dramatique dont on regrettait l'absence dans Pétrarque ? Les rimes ont la première disposition acceptée à Lyon, la seule observée

par Marot lui-même (1). En somme, ce sont des sonnets de transition : épigrammes encore par leur style, clair et simple, quoique sans vulgarité, ils sont nouveaux parce que leur inspiration est plus haute, et parce qu'ils sont groupés au lieu d'être isolés.

C'est Pelletier du Mans, qui dans ses « œuvres poétiques » (sept. 1547) montre le premier une conscience nette du rôle réservé au sonnet et des distinctions nécessaires à établir. D'abord il ne le confond plus avec les épigrammes proprement dites : elles sont réunies à la fin du volume et ne contiennent pas un seul sonnet. Ensuite il le conçoit différemment selon qu'il l'emploie isolément ou dans une série. Les sonnets isolés, au nombre de deux, sont des dédicaces à de nobles personnes : Marguerite de Navarre et le cardinal du Bellay. Ils ont tous deux même arrangement de rimes (2) même langue aisée, même allure légère. Au contraire, les 13 « translatés rime pour rime » (3) offrent six types de tercets : le plus usité en France CCD EED (S. 11) ; un autre inventé sans doute par Pelletier : CCD EDE (S. 1.12) ; un troisième emprunté aux Italiens modernes par Saint-Gelais: CDC DEE (prol. 2.) ; et les trois les plus familiers à Pétrarque : CDE DCE (3.4.9.), CDE CDE (5.7.8.), CDC DCD (6.10). Leur répartition est inégale, car les trois premiers se présentent cinq fois et les autres huit. Donc Pelletier veut éviter la monotonie où conduisaient les habitudes françaises, mais sans s'écarter de la tradition, et par un retour au plus grand des

(1) *abba abba ccd eed.*
(2) *abba abba ccd ede.*
(3) Douze traduits, précédés d'un sonnet-prologue.

sonnettistes ; il apportait la variété rythmique, mais restreinte à des formes anciennes et bien choisies. Il y use d'une langue docte, laborieuse un peu obscure même, d'une rhétorique où l'on sent l'effort et le procédé, abondante en interrogations, apostrophes et antithèses. La phrase est ample dans les quatrains, qu'elle enveloppe parfois d'une seule période ; courte et nerveuse dans les tercets, pour aboutir au trait final. Puis, comme Marot, Pelletier prend ses pièces dans les deux parties du Canzoniere, sept dans la première (1) et cinq dans la seconde. Les sujets sont donc différents autant qu'ils pouvaient l'être : c'est toujours l'amour gémissant, mais c'est aussi, successivement, l'éloge de l'aimée, sa mort, les regrets et les souvenirs qu'elle laisse. C'était là réellement un genre nouveau qui comportait tout ensemble une inspiration, une langue et une construction rythmique particulières. Il devait plaire même par ses défauts qui allaient devenir ceux du temps. Et nous verrons qu'il plut en effet.

En 1548 paraissait à Paris la traduction suivie des 196 premiers sonnets de Pétrarque, œuvre considérable, au moins par l'étendue, entreprise peut-être sur la commande, sûrement avec l'agrément de Catherine de Médicis : en effet l'auteur, Vaisquin Philieul de Carpentras, « docteur-ès-droits », mettait avec fierté, en tête de sa « Laure d'Avignon » : « Au nom et adveu de la Royne ». Elle se réclamait de Marot, puisque deux sonnets du vieux maître y étaient insérés (2) et puisque la construction lyonnaise

(1) Les sept premiers, bien entendu.
(2) S. 49, 179.

revient 191 fois pour les quatrains, 79 pour les tercets. Mais Philieul s'est essayé à plus de liberté, et il élargit les règles, déjà pourtant moins strictes. Ses tercets admettent les types divers mis en circulation par Saint-Gelais, dont les vers couraient manuscrits, et par Pelletier, dont le livre était lu depuis une année :

CCD EED — 79 fois.
CDD CEE — 13 »
CDC DDC — 1 »
CCD EDE — 20 »
CDC DEE — 52 »
CDE CDE — 9 »
CDC DCD — 8 »

Ils en empruntent à Pétrarque deux autres, encore inusités :

CDE EDC — 1 fois (S. 143).
CDC EDE — 1 » (S. 100) ;

et enfin Philieul semble en avoir inventé deux :

CCD DEE — 9 fois.
CDD CCD — 1 »

De plus, il ose toucher aux quatrains : quatre fois ils sont en rimes croisées (1), et une, même, ils ne sont pas symétriques (2). Voilà des innovations graves, quoique risquées timidement. Elles n'eurent pas de succès parce que l'ouvrage entier n'en eut évidemment pas non plus. L'auteur était écrivain médiocre et plat poète ; puis les traductions, exaltées encore par Sibilet en 1548 (3), allaient perdre grandement de leur vogue, à la venue d'une littérature brillante et

(1) S. 21, 100, 132, 183.
(2) S. 137.
(3) Livre II, ch. 14.

hardie. Personne ne parla de «Laure d'Avignon», et l'ombre tomba pour toujours sur le nom du triste Vaisquin Philieul de Carpentras.

Longtemps après, en 1555, il fit une deuxième édition, grossie de trois livres et de 120 sonnets, sous ce titre « Toutes les œuvres vulgaires de F. Pétrarque » ; elle fut imprimée à Avignon, et on supposerait volontiers qu'elle valut à cet obstiné traducteur une modeste mais agréable réputation de clocher : les éloges et les respects d'un entourage peu connaisseur le consolèrent peut-être de l'indifférence publique.

Voilà donc de quelle manière, avec quelles hésitations, quelles appréhensions (1), dirait-on presque, fut amenée dans notre poésie l'œuvre de Pétrarque, revêtue du seul rythme qui lui convînt. Ni Marot, ni Pelletier, faute d'audace, ni Philieul, faute de talent, ne l'acclimatèrent en France. Pourtant cette triple tentative ne fut point inutile : elle révéla davantage, par un accès plus commode, un peu de l'âme du poète florentin ; elle fit souhaiter et entrevoir un usage plus noble du sonnet ; Pelletier même fit encore plus, puisqu'il fut le premier guide et l'inspirateur de du Bellay.

---

(1) (Celui-là) met son honneur en gage
et de grand peine emporte peu d'estime,
qui fait parler Pétrarque autre langage,
le translatant en vers, rime pour rime. (Pelletier, sonn.-prologue).

IV (1)

En 1540, Pelletier était devenu secrétaire de René du Bellay, évêque du Mans; il était resté dans ces fonctions jusqu'en 1545. Il avait dû ainsi entrer en relation avec Joachim du Bellay qui, orphelin, solitaire, désœuvré, faisait probablement d'assidues visites à l'évêché si voisin de son parent : c'était une distraction au silence et au calme de Liré, aux longues journées de rêves et de mélancolie. La présence de Pelletier était un attrait de plus : celui-ci, jurisconsulte et mathématicien, traducteur d'Horace et versificateur habile, préoccupé déjà de rajeunir et de renouveler la poésie française (2), avait un singulier prestige aux yeux de ce jeune homme de 18 ans, qui s'éveillait à l'amour de l'antiquité et qui lui devait peut-être un peu de cet amour; âgé de 23 ans en 1540, il était mieux qu'un professeur : un ami, capable de gagner non seulement l'estime, mais encore l'affection. Forcément il exerçait une action profonde sur cet esprit si vif, si ouvert, si altéré de savoir, et qui sentait peser comme un remords le regret des années perdues (3).

Et tout cela n'est pas seulement une hypothèse

(1) J'ai accepté pour ce chapitre toutes les dates telles qu'elles ont été établies dans la thèse de M. Chamard (J. du Bellay, Lille 1900). Ce sont là des résultats définitifs.

(2) Préface à sa traduction de l'Art poétique d'Horace (Chamard, op. cit. ch. I).

(3) Cf. sa fameuse élégie latine à Morel.

vraisemblable. Les « Œuvres poétiques » de 1547 ont deux morceaux, « de l'invention de l'auteur », qu'on revoit, traités un peu différemment, parmi les « vers lyriques » faisant suite à l'Olive : 1° *Le chant du désespéré ;* 2° *A un poète qui ecrivoit en latin*. Elles se terminent par un dizain de du Bellay en l'honneur de son ami. Puis la préface de la traduction d'Horace contient déjà en germe la *Deffence et illustration de la langue françoise*. Enfin nous avons une déclaration catégorique dans la seconde préface de l'Olive : « A la persuasion de Jacques Peletier, ie choisy le sonnet et l'ode, deux poemes de ce temps la (c'est depuis quatre ans) (1) encore peu usites entre les nostres ». En fallait-il tant pour montrer dans Pelletier le premier et le vrai maître de Joachim ?

Donc les 50 sonnets de l'Olive (2), parus en 1549, furent commencés en 1545 sur ses conseils. Le collège Coqueret ne serait-il pour rien, même dans leur forme définitive ? On comprend qu'il est malaisé de fournir des preuves matérielles ; les témoignages positifs manquent toujours dans les cas analogues (3). Cependant les indications sont suffisamment nombreuses et concordantes pour qu'on puisse refuser à la Brigade (4)

(1) C'est à dire dès 1545, puisque du Bellay partit à cette date pour Poitiers. Il y a donc, forcément, une légère inexactitude de Joachim, à moins que cette préface n'ait été faite en 1549, supposition très vraisemblable, et que l'année suivante, l'auteur n'ait plus songé à rectifier son chiffre.

(2) Dans l'édition complète de 1550, ce sont les sonnets : 1-22, 24-31, 33-39, 41-43, 45, 47-49, 51, 52, 54, 55, 57, 59.

(3) Ainsi quelle est la part de Racine, quelle est celle de Boileau et de Chapelle dans *les Plaideurs ?*

(4) On sait que ce fut le premier nom de la Pléiade, celui qu'ils portèrent jusqu'aux environs de 1552. (Chamard, ch. II).

l'honneur d'avoir collaboré au premier Canzoniere français. D'abord la rencontre de Ronsard et de du Bellay ayant eu lieu à la fin de 1547, du Bellay n'est entré à Coqueret qu'en 1548 : ce n'est pas en une année qu'il aurait pu tout ensemble parfaire son éducation latine, apprendre le grec, discuter et écrire la Deffence, et transformer cinquante sonnets d'une langue si docte et d'un art si réfléchi. Ensuite c'est une œuvre exclusivement italienne : M. Vianey a démontré que d'un bout à l'autre, ce ne sont que traductions et imitations de Pétrarque, d'Arioste, et d'autres sonnettistes moins fameux (1). Les élèves de Daurat, pénétrés de l'antiquité, n'auraient pas fait ainsi abstraction de leur principale étude : on le vit bien, plus tard, dans leurs « Amours ». Enfin par la construction même des tercets, du Bellay se rattache évidemment à Pelletier, et point du tout à Ronsard : ils présentent en effet sept dispositions, dont 5 se retrouvent dans le recueil de 1547 : CCD EED (9 fois) ; CDE CDE (10) ; CCD EDE (16) ; CDC DCD (3) ; CDC DEE (3). Une sixième est dans Pétrarque, les Italiens du XVIe siècle, et même dans Saint-Gelais : CDC EDE (5) ; une septième à qui je n'ai pas découvert de précédent, est une de Pelletier retournée : CDC EED (4) au lieu de EED CDC. Ainsi 41 sonnets sur 50 sont conformes aux modèles du maître, et le demeurant ne s'en écarte guère. Il est donc permis de conclure que, si Ronsard et Baïf sont intervenus, ce fut, sans doute, pour quelques corrections de détail, peu importantes, et que l'ouvrage en sa totalité ne relève pas de leur école.

(1) Congrès d'histoire littéraire comparée. Juillet 1900.

Par contre, il la servait merveilleusement. Il inaugurait une poésie ennoblie enfin, savante et délicate, fruit d'un labeur consciencieux. Il donnait le plaisir de l'élégance dans les sentiments et de la recherche dans les idées, d'un style dense et parfois brillant, d'une rhétorique riche en métaphores encore neuves et en tournures déjà ingénieuses. Malgré d'inévitables gaucheries, c'était une œuvre fort honorable. Du coup le sonnet paraissait pour la première fois susceptible de former à lui seul de longs poèmes. Il prendra place désormais parmi les genres admis de tous, avec les règles plus souples que Pelletier avait appliquées dès 1547 : rigoureuse symétrie des quatrains, en rimes enclavées ; indépendance des tercets, mais limitée à quelques constructions excellentes, indiquées par les maîtres italiens ou la tradition nationale, déjà vieille de 19 ans. Si l'Olive, artificielle et guindée, sans chaleur et sans sincérité, est à nos yeux irrémédiablement réduite à l'état de curiosité poétique, elle a en revanche le rare mérite d'avoir réalisé la perfection de son rythme, d'avoir concilié la régularité du sonnet avec une heureuse variété, et d'offrir, choisis avec discernement, les arrangements les plus simples et les plus agréables à l'oreille française. Ses défauts ne blessèrent personne ; c'étaient presque des qualités en un temps où les fils dégénérés de Marot faisaient passer pour de la poésie un verbiage tantôt répugnant de grivoiserie, tantôt écœurant de fadeur. Le succès fut donc complet et le souvenir ne s'en perdit point : du Bellay, même après les *Antiquités* et les *Regrets*, demeura pour l'âge

suivant l'auteur de l'Olive (1). N'avait-il pas donné l'exemple d'une imitation si éclectique qu'elle devenait presque de l'originalité ? créé dans une langue intelligible (2) et suffisamment belle le poème de l'amour chaste et douloureux ? et rendu enfin au sonnet sa dignité ancienne, son harmonie et sa diversité ?

Les circonstances aidèrent au succès du livre: il suivait la Deffence dont le retentissement, par contre coup, lui fut profitable. Du Bellay s'était inféodé à la Brigade : il y trouva des défenseurs, des imitateurs et des trompettes pour sonner sa gloire. Enfin ses amis et lui, gentilshommes de haute race, qui avaient par droit de naissance leurs entrées à la cour, y furent soutenus aussitôt par Marguerite de France. Elle fut pour eux une protectrice ardente qui vainquit l'indifférence de son frère Henri II, qui fit taire la raillerie, et à laquelle ils durent d'être agréés plus tard comme poètes officiels : l'Olive devenait ainsi une œuvre aristocratique, écrite par un grand seigneur pour charmer les loisirs des rois et des princesses.

On comprend maintenant pourquoi du Bellay parlera si dédaigneusement du « sonnet à la mode » qui, dira-t-il, n'avait « du sonnet que le son » (3) ; il désignait celui des retardataires, à la langue familière et au tour aisé, fixé en un ou deux types, goûté des femmes, bon pour une

(1) Guill. du Buys, en pleurant sa mort, parle ainsi de lui :

.... et puis la renommée, aveque ton Olive,
y (1) dressent une lampe éternellement vive,
et i' espandray souvent le cypres sur tes os.

(1) Dans le tombeau. (Plusieurs autres et divers sonnets, n° 48, p. 165). 1585.

(2) Qualité que n'avait guère eue « Délie ».

(3) Cf. Le poete courtisan.

chanson ou une plaisanterie : après l'Olive, il y voyait presque une profanation.

Ainsi le sonnet de Pétrarque prit place en notre poésie. Depuis 1530 environ, le sonnet-épigramme était employé comme compliment, préface ou dédicace, à la cour et dans les livres. L'autre, essentiellement amoureux et grave, formait de longues séries, varié de tercets, docte de style. La différence est tranchée. Comme du Bellay le premier en avait donné la sensation nette, avec talent, et dans des conditions favorables, on fit de lui le premier sonnettiste français, l'inventeur même du genre. Vingt années de tâtonnements, d'avortements ou de résultats médiocres restèrent définitivement dans l'ombre. Bien longtemps après, Sainte-Beuve lui-même, en célébrant le sonnet (1), dira :

Du Bellay le premier l'apporta de Florence.

Le XVI[e] siècle a pensé un peu comme Sainte-Beuve (2).

V

Pendant qu'à Paris du Bellay attirait tous les regards sur lui et sur ses compagnons, les cercles

(1) Ed. princ. 1829, p. 193.

(2) Entre autres Pasquier : Recherches VII, 7. Mais Vauquelin, là encore, donne la note juste :

Ce fut toy, du Bellay qui, des premiers en France,
d'Italie attiras les sonnets amoureux :
depuis y séjournant, d'un goust plus savoureux,
le premier tu les as mis hors de leur enfance.

(le 3[e] des 87 sonnets. Ed. 1612).

de Lyon poursuivaient leur vie de causeries, de récitations et de musique; moins brillants que jadis, un peu délaissés pour Anet et pour le Louvre, ils séduisaient et retenaient encore les gens de goût : ils surent fixer Pelletier ! Le sonnet y accomplissait en petit et avec moins d'éclat la même évolution qu'avec la Pléiade et indépendamment d'elle : il passait de l'épigramme au poème amoureux, puis de l'imitation à l'originalité.

Entre 1544 et 1549 (1), des Autels avait composé et lu de petites pièces où, dit-il, il n'imitait pas seulement «la façon d'escrire des Grecs, Latins, et Italiens », et où il ne rejetait pas « les bonnes inventions de nos anciens François » (2). Il en publia le recueil en 1550 et l'intitula *Repos du plus grand travail.* Nous avons dit (3) qu'il s'y trouve 25 sonnets dont 23 sont traduits assez librement de l'italien. C'est la transition entre l'épigramme et le pétrarquisme : ce sont des épigrammes encore, puisque c'est le sous-titre du volume, et puisqu'ils sont dispersés dans ses 61 pages ; mais on sent qu'ils visent plus haut : presque tous adressés à la « Sainte » du poète, ils sont les membres épars d'un petit Canzoniere; ils sont amoureux chastement, ornés et nobles de langage, embellis et relevés par la mythologie. Enfin si la disposition lyonnaise revient 16 fois sur 25, il y en a deux autres, fréquentes dans Pétrarque et les Pétrarquistes : CDC DCD (8 fois)

(1) « I'ay recueilli certaines miennes petites compositions de ma premiere ieunesse, comme de 15 à 20 ans, pour vous les presenter » (p. 4). Or des Autels est né en 1529.

(2) P. 5.

(3) Voir plus haut, p. 39.

et CDE CDE (une fois). Les amis de l'auteur, son cousin Pontus, purent profiter de ses vers dans les réunions où il les récitait : mais imprimés un an après l'Olive, ils passèrent inaperçus.

En septembre 1549 (1) ou peu après, paraissait le premier livre des *Erreurs Amoureuses*, où Pontus de Tyart, résolûment, essayait de rivaliser avec Pétrarque, à qui d'ailleurs il empruntait l'idée d'entremêler ses sonnets de diverses pièces lyriques : tierces-rimes, chansons, et dizains. Il ne devait rien à du Bellay (2) ni à la Brigade, et se rattachait uniquement à l'école lyonnaise : c'est à Scève qu'il dédiait son ouvrage ; c'est un peu le style obscur et tourmenté de Scève qu'il avait pris pour modèle, et dont il avait aggravé les défauts ; c'est enfin la disposition lyonnaise que présentaient ses tercets 63 fois sur 70 ; trois autres, employées seulement sept fois, sont prises, deux aux Italiens : CDE DCE (3) CDE CDE (4), un peut-être à Vaisquin Philieul : CCD DEE (5). La rythmique est donc toute autre que celle de l'Olive ; la forme aussi, malheureusement. Cependant si l'édition avait eu lieu l'année précédente, peut-être le succès eût-il été plus vif ; du moins Pontus aurait-il eu, faute d'autre mérite, celui de la priorité. Il le revendiqua, un peu sournoisement, dans une édition postérieure, en ajoutant une préface datée de 1548 : plus heureux cette fois, il réussit à jeter quelque incertitude dans la chronologie, à faire hésiter

(1) C'est la date du privilège. Pour tout ce paragraphe, voir Chamard. Ch. VI. début.

(2) Dont l'Olive était antérieure de six mois environ.

(3) S. 3 et 25.

(4) S. 18. 19, 23, 41.

(5) S. 8.

ses contemporains, et même quelques critiques, entre lui et du Bellay. En réalité, il y avait eu simultanéité, tout au plus : l'idée d'un Canzoniere français était « dans l'air » (1) ; on y était conduit de tous côtés par la vogue, toujours grandissante, du sonnet et de l'Italie.

Aussi Pontus ne fut-il pas le seul. Forcadel, jurisconsulte, professeur à l'Université de Toulouse, publiait à Lyon, au début de 1551 un petit volume où sont 21 sonnets : 6 de suite forment une sorte de poème symbolique et bizarre « Visions de la triste fin d'amour ». Ce sont des rêves, où des spectacles d'abord agréables deviennent lugubres : une nymphe, sur un roc, guide en mer les marins ; survient un orage qui engloutit le roc et la nymphe (2) ; un berger fait paître une licorne ; arrive un lion qui met en fuite le berger (3), etc..... Certes, tout est pitoyable, facture et style ; l'on sait gré à l'auteur d'avoir réservé le meilleur de son temps au droit civil et de n'avoir touché à la poésie que par « récréation » (4). Cependant ne voit-on pas, même dans ces informes essais, la haute opinion qu'on avait du sonnet avant du Bellay et Ronsard, et en dehors d'eux ? Forcadel ne les connaît pas et n'en parle pas ; pourtant, quoique mauvais poète, c'est un lettré : il admire Marot, lit Pelletier qu'il a vu à Toulouse (5), traduit du Lucien, du Virgile, du Théocrite, et met en sonnets français trois sonnets de Pétrarque (6).

(1) Cf. Chamard, l. c.
(2) S. 3.
(3) S. 5.
(4) Cf. sa préface.
(5) « Ie tenois hier ton livre entre mes mains », p. 150.
(6) P. 217.

Il se rattache exclusivement aux Lyonnais ; ses tercets même en font foi, puisque tous, sans exception, sont groupés CCD EED.

C'est avec Louise Labbé que les Lyonnais touchèrent un instant presque à la perfection. Pontus leur avait enseigné l'imitation docte de l'Italie ; sur l'instrument dont avait joué avec application ce consciencieux élève, elle fit chanter son cœur même, et ce fut assez pour immortaliser son nom (1). A force de sincérité elle atteignit là où Ronsard et du Bellay n'arrivèrent que bien tard, dégagés à grand peine de leur premier pédantisme : à l'originalité. Mais y atteignit-elle seule et sans aide ? Connut-elle et mit-elle à profit les efforts de la Pléiade, ou bien ses vers ne lui durent-ils rien, étant antérieurs ? Si l'on s'en tient à elle-même, aux termes de sa troisième élégie et de sa préface, ce sont des « ieunesses ». dont on parlait depuis longtemps autour d'elle et que des amis indiscrets «avoient trouvé moyen de lire, sans qu'elle en sust rien.» Elle ne les aurait écrits « qu'en manière d'honneste passe-temps» et pour «fuyr oysiveté». Donc ils seraient antérieurs à 1550, et l'ardent amour dont ils sont remplis serait purement imaginaire, chose bien improbable, ou se rapporterait au dauphin dont on l'a crue éprise depuis le siège de Perpignan (1542). On en aurait une confirmation dans sa troisième élégie où elle précise même les dates : la passion s'empara d'elle, y a-t-elle dit, « avant qu'elle eût vu seize hivers », et aurait duré encore « le treizième été » (2). — D'autre part, il est indéniable qu'elle

(1) Ses vers parurent à Lyon, en 1555.
(2) Elle était née en 1524 ou 1525.

aima Olivier de Magny (1), qu'elle céda à l'attrait de cette jeunesse élégante, de cette taille petite mais bien prise, de ce visage spirituel et mobile, et de cette réputation déjà répandue : on l'a montré par l'examen de ses sonnets mêmes, comparés à certains de Magny, et les deux quatrains de Louise repris dans les *Soupirs* (2), ne le prouvent-ils pas manifestement ? Mais cet amour n'a pu commencer qu'en 1553, lors du passage d'Olivier à Lyon. Comment concilier cette date avec celles qu'elle a données dans son livre en 1555 ? Comment admettre que, mariée (3), elle ait osé, malgré la tolérance de son temps, exhaler de si brûlants transports à la barbe de son mari ? Enfin si Magny est l'inspirateur et un peu l'auteur de ces touchants poèmes, comment, après avoir prodigué là tant de trésors, ne les a-t-il pas ensuite revendiqués ? comment n'a-t-il plus jamais retrouvé pareille veine, et a-t-il témoigné de si précieuses qualités sans en recouvrer rien plus tard ? En vérité, le cas est épineux.

L'examen de la versification donne pourtant quelque vraisemblance à son intervention. Douze sonnets de suite (4) ont l'alternance des rimes ; cinq (5) l'ont à l'intérieur des quatrains et des tercets mais non du 8e au 9e vers ; six ne l'ont

(1) Cf. Blanchemain, préface à l'édition de 1875 ; Turquéty, bulletin du Biblioph. 1860, p. 1637 ; Jules Favre, Thèse sur Magny, liv. III, p. 133 ; Courbet, préface aux Soupirs. (Ed. Lemerre).

(2) S. 55.

(3) Avant 1551. Cf. Blanchemain, l. cit.

(4) de 12 à 23, inclus.

(5) S. 24, 11, 7, 6, 2.

pas (1). Or les « Amours » de Magny (2) en ont sur 102, 64 avec l'alternance, 8 sans l'alternance des quatrains aux tercets, 28 sans alternance du tout (3). N'y a-t-il pas là une ressemblance curieuse ? La disposition des tercets offre aussi matière à rapprochement : il y a cinq types dans les sonnets de Louise : CCD EED (12 fois) CCD EDE (8) CDE CDE (1) CDE DCE (1) CDC CDD (1). Négligeons les deux derniers qu'elle a pu prendre chez les Italiens où ils étaient fréquents, et qui paraissent deux fois seulement ; les trois premiers se trouvent dans les Amours, à peu près dans les mêmes proportions : CCD EED (82 fois) CCD EDE (13) CDE CDE (4). Notons de plus que le second n'était guère employé par les Lyonnais, et que dans les neuf sonnets laudatifs, à la fin du volume, on ne le rencontre pas. Faut-il en conclure que Magny a été le guide poétique de la jeune femme ? La preuve serait un peu fragile. On peut néanmoins supposer qu'il donna des conseils, que d'après eux elle refit ou refondit certaines pièces, et qu'elle les mit au goût du héros du moment. N'avoue-t-elle pas dans sa préface, qu'elle les a « revus » ?

Mais que ces vers aient été faits pour le Dauphin ou pour Magny ; qu'ils soient au contraire sortis d'une imagination singulièrement précise et d'une sensibilité exaltée par les lectures et la chasteté ; qu'ils soient même, ce qui est infiniment

(1) Le premier est en italien. Donc ce sont les S. 3, 4, 5, 8, 9, 10.

(2) Parus en 1553. Le privilège est de 1552, 18 mars. Il faut rétablir, en nouveau style : 18 mars 1553. Ils ne sont donc pas antérieurs à Cassandre.

(3) Plus 1 sur rimes féminines, et 1 sur masculines, exclusivement.

probable, un mélange de réalités et de rêves, ils n'en forment pas moins une œuvre charmante et vibrante, où palpite un cœur, où frémit une chair, ou de vraies larmes coulent des yeux enamourés. Elle reste unique en ce XVI[e] siècle qui, de l'amour, n'a guère voulu exprimer que des élégances convenues ou la joie reconnaissante de la volupté. C'est le chant du cygne de la poésie Lyonnaise.

Elle se termine en effet avec Louise Labbé. Au moment où elle publia son petit livre, en 1555, les écoliers du Collège Coqueret étaient devenus des maîtres ; ce n'était plus la modeste Brigade, mais la Pléiade, qui, déjà haute sur l'horizon, scintillait seule dans un ciel sans nuage. Les dernières clameurs s'étaient tues, étouffées dans le concert des applaudissements. Les Lyonnais avaient pourtant résisté d'abord à l'engouement universel ; les seules protestations sérieuses étaient parties de leurs plumes : les théories de la Deffence avaient été discutées avec modération par des Autels (1), avec acrimonie par Barthélemy Aneau (2). Mais eux aussi avaient fini par être conquis et par se rallier de bonne grâce aux idées nouvelles, convaincus par le succès, éblouis par des beautés encore inconnues, gagnés en outre par le cordial accueil de leurs rivaux triomphants.

Ceux-ci ne songèrent pas à se les aliéner. Conscients des services rendus aux lettres par l'école lyonnaise, pleins d'estime pour ces probes écrivains dont ils étaient, en somme, les continua-

(1) dans la « Réplique aux furieuses deffences de Louis Maigret ». (1550), p. 58.
(2) dans le Quintil Horatian, 1550. (Cf. Chamard, ch. V).

teurs, ils tâchèrent de les attirer à eux et de les avoir pour auxiliaires dans leur « guerre contre l'ignorance ». Ils révérèrent Scève comme un précurseur. Ils ouvrirent leurs rangs à Pontus de Tyart. A leur tour les Lyonnais les célébrèrent, adoptèrent leurs principes, se firent leurs élèves : en 1553 des Autels mettait au jour l'*Amoureux repos* recueil de sonnets dans le goût et le style de Ronsard ; il y louait sans réserve la Pléiade entière (1), et d'avance chantait la gloire de la Franciade (2). Pontus lui-même, en 1551, commençait son deuxième livre des Erreurs Amoureuses par un sonnet plein d'humilité, où il s'inclinait respectueusement devant du Bellay :

.... chante l'uniuers
le riche los de l'immortelle Olive!

Louise Labbé resta isolée ; sur les 24 pièces laudatives qui font cortège à ses vers, il y en a trois du bon Baïf (3) et deux de Magny (4). Mais ni du Bellay, ni Ronsard, ni Daurat ne lui envoyèrent leur hommage. Comme ils étaient alors en pleine fièvre de Pétrarquisme et de pédantisme, ils jugèrent sans doute l'œuvre trop nue, trop indocte, trop éloignée du grand art où ils s'étaient superbement haussés. Ils la prirent peut-être en dédain. Et la pauvre Louise ne fut pas admise en leur compagnie.

(1) S. 16, 21, 22, 27.

(2) Place, romains, place, écrivains gregeois,
voicy venir devers le vendomois,
ie ne sçay quoy plus grand que l'Iliade. (S. 21).

(3) pièces : 1, 15, 17.

(4) pièces : 16, 19.

TROISIÈME PARTIE

LE POÈME EN SONNETS

I (1)

Fatalement la Brigade devait aborder le poème amoureux en sonnets ; au Collège Coqueret, on avait l'admiration et l'envie de l'Italie, de ses artistes, de ses écrivains, de sa langue riche et sonore (2) ; quoique l'italien ne fît point partie du programme scolaire, tous en avaient la connaissance et la pratique. La littérature florentine leur fournissait la preuve insigne que l'érudition jointe au talent pouvait hausser une

(1) Voir, à l'Appendice II la liste, aussi exacte que possible des « Amours ». On constatera l'énorme développement de ce genre dans l'histoire de notre poésie ; on distinguera ses périodes d'expansion et de décroissance.
(2) Chamard, p. 40 et sqq.

« vulgaire » au rang du latin et du grec, et dès que systématiquement ils voulurent donner à la France un Homère, un Virgile, un Horace, un Pindare, ils voulurent lui donner aussi un Pétrarque : les innombrables Pétrarquistes de la péninsule leur avaient facilité la tâche et aplani la voie.

Ensuite le sonnet lui-même leur convenait : chercheurs de rythmes nouveaux, ils voyaient en lui un arrangement harmonieux, exempt de la puérilité du refrain, rarement employé encore et à des usages presque indignes. Par lui ils pouvaient satisfaire ce goût pour les poèmes à forme fixe, deux fois séculaire en France, avec lequel ils voulaient rompre sans doute, mais qu'il leur était malaisé de ne pas sentir obscurément en eux-mêmes. Par une fortune singulière, ils le pouvaient sans rien sacrifier de leur mépris pour les créations du moyen âge, en remontant même à une littérature supérieure et à un art plus relevé. Ne pas renoncer aux avantages du dizain et du douzain, mais avec le droit de conspuer ces vieilleries, quelle chance pour des hommes qui étaient à la fois des Français et des humanistes !

Enfin, nous l'avons dit, par tout le monde lettré, il y avait une tendance vague, un désir plus au moins formulé : on songeait un peu partout à imiter Pétrarque et Bembo. Voilà pourquoi, tandis qu'à Lyon Pontus commençait ses Erreurs Amoureuses, que, à Liré et à Poitiers, du Bellay travaillait à son Olive, Ronsard composait sa « Cassandre » sur les bords de son Loir ou sous les ombrages verts de Gâtine (1). Elle ne

(1) « L'an mil cinq cents contant quarante six ». (Cass. S. 127). Ed. Blanchemain, I.

devait voir le jour qu'en 1552, après le triomphe de Joachim et la complète réhabilitation du sonnet : ce chef d'école manqua toujours d'initiative.

Mais par contre ce fut lui qui, d'un pouce vigoureux, modela ce genre nouveau pour plus d'un siècle ; parvenu le troisième à la notoriété, après Pontus et du Bellay, il se plaça aussitôt le premier par le talent, par la volonté tenace, par la vue claire du but à atteindre. Le poème amoureux en sonnets demeura parmi nos Français tel qu'il le conçut, sans changements très profonds, dans ses caractères généraux, son inspiration et sa technique ; il reçut de lui un nom, peut-être souvenir d'Ovide. Après 1552 presque tous les Canzoniere français s'appelleront « Amours » et ils prendront leur matière dans les Amours de Cassandre (1552) et de Marie (1557) (1).

Quelle était donc cette matière ? Le fond même venait de Pétrarque et de ses plagiaires italiens. On chante une jeune femme parfaite en beauté, en vertu ; ses yeux sont des astres ; ses cheveux sont d'or (2), ses lèvres de corail, sa gorge de marbre et ses mains d'ivoire. Qu'elle danse ou joue du luth, qu'elle soit souriante ou pensive, elle est toute grâce et toute splendeur, comme elle est tout esprit et toute intelligence aussitôt qu'elle daigne parler. L'amant, dès la première rencontre, s'est senti épris pour toujours, et, depuis, il adore avec soumission et fidélité. Mais la dame reste, doit rester, inflexible à ses plus

(1) Les Amours d'Hélène sont très postérieurs. Ils furent composés en 1574, d'après l'auteur même. (Hél. II, S. 79).

(2) Quelquefois le poète s'oublie, et, après les « cheveux d'or » et « l'or crespelé » chante une brunette : Ronsard. (Cass. S. 14). Des Autels (Amoureux Repos, S. 7).

brûlantes effusions ; elle n'accorde que menues faveurs, permises alors par les convenances : une fleur, un bijou, un baiser, accueillis avec enivrement par cette passion sans espoir. Voilà, avec parfois un songe agréable, ses uniques bonheurs, payés chèrement par des larmes, des désolations, des nuits sans sommeil, et des jours plus sombres que les nuits. Et ce n'est pas tout : l'absence, la jalousie, les médisances, mettent le comble à ses misères. Pourtant il aime ses douleurs, puisqu'elles viennent de sa dame ; il les bénit, mais en meurt ; il ne leur prévoit pas de fin. Il les porte parmi les prairies et les rochers, à l'ombre des bois, le long d'une rivière, toujours la même, qui reçoit ses pleurs. Tout dans la nature, par analogie ou contraste, évoque en son âme les souvenirs poignants de son amour, mais la nature à son tour forme le décor humble ou magnifique, du drame qui se poursuit dans son cœur (1).

Sur cette trame immuable et qui servira plus d'un siècle, Ronsard mit des broderies nouvelles : ce fut d'abord une mythologie élégante comme celle de Jean Goujon. L'Olympe antique descendit parmi ces tristesses avec ses dieux de joie et de beauté : on revit le sourire vermeil de Vénus, les doigts roses de l'Aurore, la lyre dorée d'Apollon et le croissant de la blonde Phébé ; les nymphes reparurent, sveltes et souples, dans les vers des poètes comme dans les jardins d'Anet et sur les plafonds de Fontainebleau : la nature en fut rajeunie et les Amours égayés.

Puis les élèves de Coqueret avaient la tête

(1) Faguet (XVIe siècle : Article sur du Bellay). Du Bellay (Contre les Pétrarquistes).

pleine des anciens ; sans effort, grâce aux années de travail opiniâtre et aux leçons de Daurat, les réminiscences des grecs et des latins se pressaient dans leur mémoire et coulaient de leur plume. Aussi, presque à chaque sonnet, y a-t-il un souvenir de la vie antique, une image ou une expression de Virgile et d'Homère. Ici c'est un passage de l'Odyssée (1), de l'Iliade (2); là ce sera une odelette d'Anacréon (3). Ailleurs une idée platonicienne élargit tout à coup l'horizon restreint qui renferme toutes ces conventions (4). En transcrivant du Pétrarque ou du Bembo, ces jeunes gens ont le souci d'illustrer la langue et d'enrichir les lettres françaises.

Ils ont surtout celui d'éterniser leur nom et d'édifier, eux aussi, un monument indestructible. C'est leur unique ambition, c'est la pensée qui les possède. Ils ont sans cesse devant les yeux l'idée de la postérité ; d'avance ils la voient vénérer leur Loir ou leur Clain comme la Vaucluse, leur Cassandre ou leur Méline comme la fameuse Laure. C'est pour elle qu'ils feuillettent les auteurs, c'est elle leur vraie maîtresse, plus qu'Olympe, Castianire ou Pasithée. L'ardeur qui les consume, c'est l'amour de la gloire, ardeur généreuse et féconde en ces années d'espérance et de jeunesse. Aussi est-il vain de chercher si ces passions furent véritables ou imaginaires : elles furent surtout pour eux un sujet commode, et ils destinaient l'étalage de leurs souffrances à provoquer non la pitié, mais l'admiration (5).

(1) Cass. S. 55.
(2) Cass. S. 145. Hélène, II. S. 66.
(3) Cass. S. 6.
(4) Cass. S. 74. Du Bellay, Olive. S. 113.
(5) Voir le S. 223 qui termine Cassandre, le S. 67 qui termine le 1er livre de Marie.

Donc chaque ouvrage est le développement d'un amour malheureux, constant et inconsolable ; il est égayé par une riante mythologie, relevé par les réminiscences de l'antiquité, et fait pour assurer l'immortalité au poète. Mais on ne pouvait se dissimuler que, réduit à ces seuls éléments, il était d'une lecture monotone; cet amour larmoyant et subtil pouvait toucher d'abord ; mais comme il demeurait pareil à lui-même jusqu'au bout, sans gradation, péripéties ni dénouement, il risquait de fatiguer les patiences les plus résignées et les plus déterminées préventions. On se préoccupa donc d'introduire un peu de diversité. Pour reposer de tant de gémissements et de tant de pureté les lecteurs accoutumés aux gaillardises de la littérature nationale, on entremêla les nobles et tristes sonnets de petites odes et de chansons où sonnaient des cordes tout autres : c'était la revanche des sens en une suite d'images dénuées de réserve et dont la grâce ne fait pas toujours excuser l'indiscrétion (1); c'était en strophes alertes, une imitation d'Anacréon, d'Horace, ou de cet exquis Jean Second, dont Tahureau rendit si joliment la langueur et la pénétrante volupté. Outre les pièces lyriques éparses parmi les sonnets, d'autres, réunies, forment parfois un livre entier de scènes et de sentiments peu austères, bien inattendues après tant de soupirs et de sanglots (2). Grévin eut l'idée d'établir une symétrie dans la succession des odes et des sonnets (3), mais ce

(1) Ainsi Ronsard introduisit dans sa Cassandre (Ed. Blanch. p. 74) la fameuse pièce : « Quand au temple nous serons ».... d'abord placée dans ses Odes.

(2) Ainsi le livre second de la Méline de Baïf.

(3) 10 sonnets, puis une ode, et ainsi de suite, dans la 1re partie d'Olimpe, seulement.

fut une tentative isolée, même dans l'œuvre de Grévin. En général, on voulait donner par ces « Amourettes » ces « Chansons » et ces « Mignardises » le plaisir d'un contraste complet avec le reste : celui de la légèreté et du caprice après celui de la tristesse et de l'uniformité.

Telle fut donc la composition des Amours, entre 1550 et 1561, pendant la première période de la littérature nouvelle, âge héroïque de la Pléiade. Elle commence avec l'Olive et se termine avec le second livre de l'*Olimpe* de Grévin et les sonnets de Nicolas Ellain (1). Dans cet intervalle s'échelonnent les œuvres amoureuses des maîtres, celles qui fixèrent les lois du genre et servirent de modèle à l'époque suivante. Chaque année en voit éclore, à Lyon comme à Paris. Partout l'amour exalte la jeunesse érudite ; chacun se choisit une maîtresse, pleure et expire, rime et fait imprimer pour elle. Cet amour, il est vrai, était de tête plus que de cœur, et la maîtresse n'était souvent, avec ses perfections, qu'une hypothèse nécessaire ; du moins ils étaient sincères dans leur enthousiasme, dans leur bonheur de comprendre et d'égaler l'Italie, dans leur fierté d'apporter aux lettres la noblesse et la beauté. Ce fut une ivresse, une joyeuse confiance en un avenir radieux, dont, longtemps après, le souvenir attendrissait le vieux Pasquier: « On eust dist que ce temps la estoit entierement consacré aux Muses » (2).

---

(1) Voir l'Appendice II.
(2) Recherches, VII, 7.

II

Le règne de Charles IX coïncide avec un ralentissement dans la production des Amours. Ce n'est pas que la Pléiade subît une éclipse : au contraire, jamais elle n'eut autant d'éclat. Le roi était pour l'école de Ronsard le Mécène attendu : mais en vrai Mécène il préférait des Virgile. La Franciade eut en lui le protecteur que l'auteur souhaîtait depuis tant d'années [1], et dont la libéralité allait réaliser les espérances grandioses du début. Aussi ne songe-t-on plus qu'à l'épopée prochaine. En second lieu le temps s'assombrit ; la guerre civile va promener partout ses fureurs, et le massacre de Vassy (1562) est l'étincelle qui allume l'incendie dont la France va être embrasée. Durant ces terribles jours, le fracas des arquebusades aurait étouffé les harmonieuses plaintes des amants désolés. Aussi le sonnet, toujours en faveur, est affecté aux besoins de la vie galante et littéraire ; nous le verrons également former des œuvres morales et satiriques ; mais le moment des Amours semble passé. Belleau, travailleur lent et un peu lourd, utilise dans le cadre artificiel de ses « Bergeries » (1565) la provision de sonnets amoureux qu'il avait amassée et qu'il réservait probablement pour une Francine ou une Cassandre.

Deux faits amenèrent une renaissance : l'influence du duc d'Anjou, toute puissante après son avènement au trône, en 1574, et le grand succès de Desportes. Avec Henri III revient une paix relative, et avec elle les plaisirs et les fêtes, propices à la littérature amoureuse. D'autre

part, la vue d'un poète si bien renté (1), délices et envie de la Cour, et qui devait son opulence uniquement à sa plume, éveilla des émulations innombrables et justifia toutes les ambitions. Puiqu'il suffisait de rimer avec talent pour monter si haut, et que tout rimeur se croit du talent on se remit à rimer; puisque Desportes s'était illustré surtout par des Amours, il n'y eut point de jeune homme affamé de prébendes et de renommée qui ne se crût appelé à la faveur royale en recommençant pour son compte des Diane et des Hippolite (2). Aussi les Amours se relevèrent soudain de leur déchéance. Ils vont pousser, drus comme des feuilles, caducs aussi, et le genre durera, chose incroyable, jusqu'à 1660.

Ce ne sont plus tout à fait les Amours de Ronsard. Avec Desportes règne l'Italianisme appauvri de tout ce que la Pléiade lui avait ajouté de riche et de substanciel ; l'antiquité est trop simple et trop sobre pour une époque entièrement conquise par l'Italie dans ses arts, ses modes, son langage, et même, hélas! ses mœurs. La poésie seule se défendait encore : alors elle capitula. C'est désormais pour longtemps le triomphe des concettis, des jeux de mots, des cliquetis d'images, des bouffonnes exagérations (3) ; c'est aussi celui de la virtuosité.

(1) Il eut jusque 30.000 livres de rentes annuelles.

(2) C'est l'orthographe de Desportes lui-même.

(3) Qu'on lise par exemple le sonnet suivant de Desportes. C'est un chef-d'œuvre en son genre.

Ces eaux qui, sans cesser, coulent dessus ma face,
les temoins decouverts des couvertes douleurs,
Diane, hélas ! voyez, ce ne sont pas des pleurs :
tant de pleurs dedans moy ne sauroient trouver place.
C'est une eau que ie fay, de tout ce que i' amasse
de vos perfections, et de cent mille fleurs
de vos ieunes beautés, y meslant les odeurs
les roses et les lys de votre bonne grace.
Mon amour sert de feu, mon cœur sert de fourneau ;
le vent de mes soupirs nourrit sa vehemence ;
mon œil sert d'alambic par ou distille l'eau.
Et d'autant que mon feu est violent et chaud,
il fait ainsi monter tant de vapeurs en haut,
qui coulent par mes yeux en si grand abondance. (Diane, I, S. 49).

Tous ces faiseurs d'Amours furent des virtuoses en effet. Du fond légué par leurs aînés, ils ne conservent que le Pétrarquisme; comme la matière est déjà commune et rebattue, comme d'autre part ils ne croient pas nécessaire de la transformer puisque Desportes ne l'avait pas fait, ils s'ingénient à dire autrement ce qui a été dit mille fois avant eux, et à redire de mille façons différentes ce qu'ils ont déjà dit une fois. Un livre d'Amours est donc un pur exercice de style. Il s'agit de bien filer une métaphore, de faire s'entrechoquer des antithèses, de conduire dextrement une vaste période ou un mouvement oratoire, et surtout de produire une surprise agréable en découvrant des symboles inattendus, ce qui permet de décrire l'assaut d'une ville, la mort de César ou le massacre des Innocents pour aboutir à une plainte amoureuse(1). Mener à bien cette vaine besogne ne demandait qu'une certaine souplesse de plume, de l'esprit, peu de goût, et quelque connaissance des sonnettistes italiens qui pullulaient en cette fin du xvi[e] siècle. C'étaient des conditions faciles à réunir.

Mais quoique, comme il arrive toujours aux disciples, ils eussent surtout conservé les défauts de la Pléiade, ils n'en étaient pas moins ses continuateurs. Eux-mêmes s'en font gloire : il n'est pas un livre de vers jusque Malherbe où il n'y ait un respectueux salut à Ronsard « roy des poetes françois » (2). Ils montrent encore leur vénération en reprenant toutes les sortes de sonnets qui avaient eu quelque succès : le sonnet

(1) Desp. Hippolite, S. 56, 73, 79. Ce fut plus tard la spécialité de Lemasson.
(2) Expression de Guy de Tours (1598).

rapporté, déjà dans Saint-Gelais, et dont Jodelle a fait tant d'usage qu'il est appelé par Du Monin « Jodellien » (1); le sonnet sur deux rimes seulement, avec répétition des mêmes mots : vie-mort par exemple (2) ; le sonnet-dialogue, surtout, qui dut sa longue vogue à la prodigieuse popularité du sonnet où Magny fait causer l'amant et Charon (3). Ils reproduisent le vocabulaire, les coupes de phrases et les procédés de style de leurs prédécesseurs; ils traitent à nouveau les mêmes sujets (4) ; ils en exagèrent la mythologie et le pédantisme (5). S'ils sont italiens par leur façon de penser, ils sont de la Pléiade par leur façon d'écrire. Il n'est pas jusqu'à leurs innovations — plutôt rares d'ailleurs et de peu de conséquence — où ils ne remontent à elle. Ainsi

(1) *Amours de Rondelette*, S. 13. Cela consiste à poser deux, trois, quatre termes — le plus souvent trois — et à développer tout le sonnet en laissant à chacun son cortège d'idées et d'images. En voici un de Jodelle :

Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur ;
Diane au monde haut, moyen et bas preside :
et ses cheuaux, ses chiens, ses Eumenides guide,
pour eclairer, chasser, donner mort et horreur.
Tel est le lustre grand, la chasse et la frayeur
qu'on sent sous sa beauté, claire, prompte, homicide.
que le haut Jupiter, Phebus et Pluton cuide
son foudre moins pouuoir, son arc, et sa terreur.
Ta beauté, par ses rais, par son rets, par la crainte
rend l'ame eprise, prise, et au martyre etreinte :
luy-moy, prends moy, tiens moy, mais helas ! ne me perds.
des flambeaux forts et griefs, feux, filets et encombres,
Lune, Diane, Hecate, aux cieux, terre et enfers,
ornant, questant, gesnant nos dieux, nous et nos ombres. (Amours S. 2).

(2) Du Bellay. *Olive* 110. — Du Monin. (*Nouvelles œuvres*, p. 181).

(3) *Soupirs*, S. 64. Il fut mis en musique par les plus fameux compositeurs du temps.

(4) La belle matineuse. — L'amour piqué. — Absences, jalousies, médisances, cadeaux, etc....

(5) Par exemple le fameux du Monin, tout à fait intolérable : *Amours de Rondelette* (dans les Nouvelles œuvres, p. 163).

Godard (1) a la singulière idée de terminer chaque sonnet de ses *Amours de Flore* par un dicton (2) : mais Pasquier (3) et Desportes (4) en avaient offert déjà des exemples. Plusieurs chantent les charmes physiques de leur dame, les plus apparents et les plus secrets (5) : mais n'est-ce pas une extension fort indécente des éloges déjà indiscrets qui célèbrent les lèvres, le front, les mains et les seins des Cassandre, des Castianire et des Olimpe ? Les Amours (6) où ils quittent résolûment la Vénus Uranie pour la Vénus Terrestre ne trouvent-ils pas de précédents en certains morceaux lyriques de Ronsard, et en certains sonnets de Magny (7) ? Enfin les Contre-Amours (8), où l'on injurie sa maîtresse au lieu de l'adorer, ne réalisaient-ils pas un dessein bizarre de Jodelle, et que Jodelle lui-même avait commencé à réaliser ?

(1) Et aussi J. Blanchon, en 1583 (p. 310 : les 52 sonnets de son *Trésor des Sentences)*. Guy de Tours *(Ente,* S. 70).

(2) Ainsi, S. 30 :

Deux ont toujours bien plus qu'un seul de force.

S. 31 :

Le bon cheval n'a besoin d'éperon.

Parfois l'effet est bizarre. Le S. 118 invoque d'abord Pallas

aime-paix, olivière
royne des arts, support des bons-espritz....

et finit par : On perd beaucoup perdant de bons valetz.

(3) *Jeunesse,* S. 27, 31.

(4) *Diane,* II, 29.

(5) Isaac Habert, presque décent.— Guy de Tours, p. 58.— Du Monin : *Anatomie des beautés d'une demoiselle d'Orléans.* (Nouvelles poésies). — Marbeuf, p. 133.

(6) Cap. Lasphrise *(Noëmie).* — Scalion de Virbluneau *(Andrienne).* — Du Ryer *(le Temps perdu).* — Colletet *(Claudine).* —P. de Cornu *(Amours).*

(7) *Soupirs,* S. 29, 49, 104, 175.

(8) Jodelle, 7 sonnets (Ed. 1597, p. 58). Du Monin, Nouvelles poésies, p. 181 : *Palinoderotie.*

Estienne Pasquier (1) fut le seul qui ait conçu un type d'Amours vraiment neuf et original. Il a fait un véritable roman en cinq parties : c'est d'abord du Pétrarquisme selon la formule *(Loyauté)*, puis l'affranchissement par l'infidélité *(Liberté)*, la maturité et la conquête de la fortune par le barreau *(Ambition)*, la rechûte dans l'amour pendant la vieillesse *(Vieillesse amoureuse)*, et le calme définitif des dernières années, effet des maladies et d'une tout épicurienne résignation *(Vieillesse rechignée)*. Avec plus de suite dans le développement, avec plus de hauteur dans les idées, surtout avec plus de poésie, Pasquier aurait peut-être fait un chef d'œuvre : mais il avait l'humeur trop prosaïque, le souffle trop court et la plume trop peu légère. Néanmoins c'est une chose remarquable que cet ouvrage, où tour à tour passent devant nous le Pétrarquisme, l'érudition, la vie pratique et la gauloiserie. C'est un petit tableau, un peu confus, mais souvent spirituel, d'une existence humaine, depuis les bouillonnements de la jeunesse jusqu'aux catarrhes de la caducité.

Mais Pasquier n'eut pas d'émules. Tous demeurèrent fidèles aux soupirs et aux désespoirs, soit qu'ils gardassent le cadre ancien, soit qu'ils adoptassent un cadre champêtre sous l'influence de Théocrite comme Isaac Habert, ou de l'Astrée après 1600. Il est surprenant qu'aucun ne semble supçonner l'insupportable monotonie

(1) *Recueil de rimes et de prose.* — 1re édition en 1555, réédité en 1610 sous le nom de « Jeunesse et sa suite » avec quantité d'additions qui ont donné à l'ensemble une physionomie définitive. Voilà pourquoi je l'ai mis dans ce chapitre et non dans le précédent.

de pareils ouvrages. Desportes, du moins, avait pu avoir des illusions : c'était un vrai poète qui abondait en vers sonores et pleins (1) et à qui ne manquaient ni l'harmonie, ni la grâce ; ses sonnets avant de former le recueil de 1573, avaient circulé à la cour, applaudis de tous, et lui avaient gagné l'affection de Charles IX et du duc d'Anjou ; enfin beaucoup connaissaient les originaux italiens et avaient le plaisir d'apprécier la qualité de la traduction (2). On comprend donc qu'il ait osé produire 234 sonnets à la fois (3) sans craindre de fatiguer ou d'ennuyer. Mais que dire de l'immense troupeau qu'il traîne après lui ? de ces innombrables Amours, tous sur le même sujet et sur le même ton ? Ce sont des masses compactes qui accablent. Jamais si énormes (4) assemblages de mots ne recouvrirent moins de pensée. Jamais lecture n'exigea plus de courage et plus de patience pour en récompenser plus mal. Henri III lui-même, dans l'Académie du Palais, fondée par Charles IX et Baïf, se déclara un jour « las de tant de vers qui ne disent rien en belles et beaucoup de paroles » (5). Et Desportes présent ne protesta point.

Le premier coup porté aux Amours le fut par les guerres de religion, qui, une fois encore, bouleversèrent la France et dispersèrent la cour. Sièges, batailles, soulèvements populaires, pré-

(1) Faguet. Revue des Cours et Conf. de la Sorbonne, févr. 1894.—Ste-Beuve XVIe siècle. Art. sur Desportes.

(2) Voir : *Rencontres des Muses de France et d'Italie*. (Lyon, 1604, in-4).

(3) *Diane*, 146 sonnets ; *Hippolite*, 88. *Cléonice* parut plus tard.

(4) L'*Idée* de Cl. de Pontoux a, seule, 288 sonnets !

(5) Citation d'Allais, Thèse sur Malherbe, p. 35.

dications enflammées, sauvages appels au meurtre, les spectacles furent si terrifiants et les émotions si tragiques qu'on en oublia les plaisirs et les modes de jadis. Quand la paix fut revenue, les goûts avaient changé ; dans le Louvre, peuplé de vieux soldats et de gascons, soufflait un air plus vif et plus fort. Le Béarnais lui-même, peu sentimental et point doucereux, n'était pas homme à priser les fadeurs italiennes, les lamentations d'amoureux transis, et les variations sur des thèmes toujours semblables. La cour se ferme donc aux sonnettistes; les poètes en faveur, Bertaut, Du Perron, ne font plus que des sonnets de circonstance. Les Amours qui paraissent alors gémissent de cette disgrâce (1) ; en 1607 ou 1608, le *Sommaire discours sur la poésie* (2) constate que le sonnet est en décadence depuis le nouveau règne, et que les stances l'ont « éteint ». (3) On veut autour du roi des accents plus mâles. Sponde et d'Aubigné ne publient même pas leurs vers amoureux (4).

La réforme de Malherbe et le triomphe de l'art dramatique sont de nouveaux malheurs pour les Amours : on s'habitue à une langue sobre et

(1) Ainsi, Nervèze (1605) ; ode-préface :

> ... et quand il seray sçavant
> mon travail seroit du vent
> en l'ingratitude où nous sommes :
> car les plus rares esprits
> n'y reçoivent pas leur prix
> par la malice des hommes...
> Depuis la cruelle mort
> d'un Auguste, leur support,
> le monde leur est contraire.....

(2) Allais, op, cit. p. 250.

(3) Ainsi en 1611, la *Diane* d'Honoré d'Urfé est toute en stances.

(4) Les Amours de Sponde (26 sonnets) furent édités après sa mort par Raph. du Petit Val (Rouen 1604, priv. 1597) ; l'*Hécatombe à Diane*, de d'Aubigné, ne l'a été que de nos jours.

vigoureuse, à un raisonnement suivi, à des idées nettes logiquement enchaînées; on s'intéresse à une poésie éloquente d'abord avec Mayret, puis hardie, pleine de couleur et de flamme avec Corneille ; on a le besoin d'une action soutenue, avec des péripéties et des coups de théâtre. Un livre entier de perpétuels gémissements faisait une piètre figure devant ce nouveau public. Aussi c'est pour ce genre, presque séculaire, l'irrémédiable déclin. Il va traîner désormais une vie languissante et obscure. Déjà sous Henri IV les poètes de cour l'avaient délaissé; pendant la Régence et sous Louis XIII il ne sera plus cultivé que par les auteurs de second rang (1), et par de doctes provinciaux, en retard de 25 ans sur la mode (2). Les Amours mêmes sont de plus en plus petits : ceux de Malherbe à Caliste ont six sonnets seulement, ceux de Scudéry à Philis, douze (3). Puis ils deviennent de simples recueils de sonnets amoureux adressés à plusieurs belles. On ne songe même plus à conserver la fiction d'une passion fidèle ; tout souvenir, même lointain, de Pétrarque, a disparu. Les 101 sonnets de Scudéry, en 1649 (4), sont successivement pour Sylvie, Angélique, Philis. Les 33 de Malleville (5) pour Olympe, Philis, Chloris, Amarante, Angélique. C'est par une simple disposition typographique qu'ils forment un seul livre.

Enfin la vogue des Romans (6) met un terme à

(1) Colletet. D'Alibray. Scudéry. Malleville.
(2) Ainsi : Bernier de la Brousse *(Amours d'Hélène — de Phébé)* 1618. Poitiers.
(3) A la suite de *Lygdamon et Lydias*, 1631.
(4) Dans les Poésies diverses, dédiées à Richelieu.
(5) Ed. postume, 1649.
(6) *Cyrus* est de 1649.

leur misérable existence. *Artamène* ou *Clélie* ont une psychologie autrement variée et complète ; le grand monde s'y reconnaissait directement peint avec son langage et son idéal, et avec le charme puissant de l'actualité (1) : un livre d'Amours aurait semblé par comparaison un pur radotage. Pour ceux à qui la prose ne suffisait pas, et qui exigeaient les agréments du rythme et de la rime, ils trouvèrent de quoi se satisfaire dans les recueils de pièces choisies, presque toutes amoureuses ou galantes : madrigaux, élégies, sonnets, stances, pêle-mêle, leur rendirent les soupirs et les douleurs, les pleurs vite oubliés et les désespoirs de politesse. Ce furent les héritiers des Amours, et les cinq volumes de Sercy (2) sont en réalité les derniers Canzoniere du XVIIe siècle.

III

Les Regrets de du Bellay (1558) frayèrent des voies imprévues au poème en sonnets. Ils avaient été devancés l'année précédente par les *Soupirs* de Magny. Les deux ouvrages avaient été composés à Rome par deux amis étroitement unis, tous deux secrétaires de diplomates, tous deux, après les mêmes illusions, victimes des mêmes déboires, et consolés par les mêmes plaisirs :

(1) Cousin. La Société française au XVIIe siècle, 2 vol. — Paris, 1873.

(2) Le 1er et le 2e volumes sont de 1653 ; le 3e et le 4e de 1655 ; le 5e de 1660.

l'amour et les vers. Il n'est donc point étonnant que les ressemblances soient frappantes. Mais l'œuvre de Magny est ambiguë, à la fois mal dégagée de la forme à la mode et trop ouverte sans choix à toute sorte d'inspirations. Satire politique (1), satire personnelle et rageuse (2), littérature (3), plaintes sur son sort (4), scènes licencieuses (5), amour très récompensé et purement sensuel (6), tout cela, confondu, a pour cadre un très inattendu Pétrarquisme : Magny a jeté ce mélange et osé ces hardiesses dans un livre d'Amours, dont le titre même est significatif, où il déclare au début, « chanter une maîtresse belle », « les ennuis qu'il endure pour elle », et « sa foi constante en son tourment » (7) ; ces *Soupirs*, élégiaques et chastes, qui à tout moment cessent brusquement de l'être, sont déconcertants et, en dépit de leur nom, n'appartiennent à aucun genre nettement défini.

Au contraire les *Regrets* (8) sont si bien affranchis du passé que Du Bellay lui-même était un peu embarrassé pour leur donner un titre. Il y rompait avec le Pétrarquisme que rien ne rappelle plus ; il n'y mettait rien de la passion réelle qui remplit et charma son exil ; mais il y versait son âme même, ses tristesses et ses gaîtés, ses déceptions, ses rêves, ses souvenirs de la terre natale, et c'était la première poésie

(1) S. 39, 137.
(2) Contre un certain Rousseau : S. 151, 153.
(3) S. 150.
(4) S. 13.
(5) Il y a sept sonnets de cette sorte.
(6) S. 29, 49, 62, 104.
(7) S. 6.
(8) Chamard, op. cit. chap. II et V.

franchement personnelle sortie de la Pléiade ; il y faisait passer les spectacles que présentait la Rome des cardinaux et des courtisanes, et sa plume acérée rendait en traits exacts et profonds les intrigues du monde pontifical, les scandales de la rue, les bassesses cachées sous la courtoisie des manières, la corruption des cœurs sous la pourpre et l'or. Avec lui, le sonnet vengeait l'honnête homme dédaigné ; il devenait l'arme de la satire politique et morale ; elle gagnait ainsi un relief saisissant et des couleurs avivées. Même en Italie, les *Regrets* étaient une œuvre originale et n'avaient rien d'analogue. Que dire de la France, où l'école nouvelle n'avait abordé le sonnet que pour recommencer Pétrarque ? Joachim, pour qui l'art consistait naguère (1) en une imitation savante, jugea, n'ayant imité personne, avoir failli aux promesses d'autrefois. Au moment où il les réalisait en effet, il présentait son livre avec modestie ; c'était à ses yeux des «papiers-journaux» ou des «commentaires» (2), consolation des heures d'ennui, moins chers pour leur valeur propre que pour tout le passé évoqué à chaque page.

Le « Premier livre des *Antiquitez de Rome* », écrit longtemps auparavant, mais publié la même année que les *Regrets*, les complétaient pour ainsi dire : les *Regrets* étaient une satire et une élégie ; les *Antiquitez* étaient le poème des rimes, dont ils montraient la mélancolie et la grandeur. Les uns et les autres abandonnaient résolument le Pétrarquisme ; leur exemple prouvait avec éclat que le sonnet n'était pas

(1) Cf. sa Deffence et Illustration de la langue françoise.
(2) S. 1.

seulement apte à exprimer les plaintes amoureuses, qu'il pouvait dans sa concision enfermer de hautes idées et de vastes paysages, comme une goutte d'eau enferme tout le ciel. « Il apparaissait comme capable de s'élargir indéfiniment, de se plier à tous les caprices de la pensée, de rendre, au gré de l'artisan les choses plaisantes et les choses tristes — en un mot d'embrasser le domaine entier de la poésie » (1).

Les contemporains comprirent les rares mérites de cette innovation. S'il n'y eut point grand tapage, comme après l'*Olive*, du moins le succès fut prompt et durable. Dès 1560, ils suscitaient déjà une imitation : les 31 sonnets de la *Gelodacrie*, continués par une seconde partie de 31 autres, l'année suivante. Grévin y mêle également l'élégie, la satire, et la littérature; lui aussi, parle avec chagrin de sa vie manquée (2), et pleure de n'être pas resté dans son Clermont :

> content du peu de bien amassé par mon père,
> content de la doctrine apprise de ma mère,
> i'eusse attendu le jour qui bornera mes ans... (3)

lui aussi fait la caricature du courtisan (4) et du sot (5); lui aussi invective Rome et la cour papale. Mais il a du calvinisme l'âpreté dogmatique, jointe au goût de la morale et au sérieux du ton; tandis que Du Bellay s'attaquait aux vices et aux ridicules en homme d'esprit droit et en observateur ironique, Grévin s'en prend au catholicisme, à la confession (6), il philosophe

(1) Chamard. p. 370.
(2) II, S. 5. 21, 30.
(3) II, S. 21.
(4) I, pages 95, 99.
(5) II, S. 20.
(6) II, S, 9, 11, 13, 14.

sur la vie humaine (1), traite avec une certaine élévation des sujets religieux, comme la création du monde, et l'établissement divin du mariage (2), prie Dieu de l'inspirer et de le protéger (3). Enfin, comme Magny, il déblatère contre ses ennemis (4) et sa satire devient alors violemment personnelle. Il est donc moins retenu que Du Bellay, va plus loin dans tous les sens, prend des sujets plus divers, et dans un ouvrage beaucoup plus court (5): ce n'est pas un ensemble, mais une juxtaposition de sonnets, d'où est absente l'unité réelle des *Regrets*, et qui n'en a, du reste, ni le style excellent, ni les vives peintures, ni la spirituelle moquerie (6).

Mais les *Regrets* devaient laisser d'autres traces de leur succès que la *Gélodacrie*. Ils sont la source de la poésie satirique au XVIe siècle ; ils nous mènent dans un monde très corrompu de filles, jeunes ou vieilles, parées et malfaisantes, d'intrigants, de pédants, et d'aventuriers. Ne savent-ils pas déjà poser un personnage avec son costume, son allure et ses grimaces, dévoiler le fond de sa vilaine âme par quelques mots expressifs ou quelques gestes habilement saisis (7)? On peut aisément imaginer une satire plus haute, mais celle-ci était brillante, fringante, animée. Régnier s'en inspirera; il lui donnera plus d'ampleur et d'abondance, il la coulera dans un autre moule, mais l'esprit et les meilleures

(1) I, p. 94.
(2) I, p. 107, 108. — II, S. 29.
(3) II, S. 3, 4.
(4) I, p. 104. — II, S, 6, 28.
(5) Les Regrets ont 183 sonnets.
(6) Pinvert. Thèse sur Grévin, pages 33 et 34.
(7) Par exemple les deux sonnets, 86 et 110.

qualités sont en somme dans Du Bellay (1). D'autres encore les étudieront de très près : ce sont les auteurs grivois et libertins. Ils auront plus d'audace et surtout plus de crudité ; mais le sonnet est conduit par eux de même façon ; c'est le même art, plus gros. C'est au Cabinet (2) et au Parnasse Satiriques qu'aboutira ce qu'avait d'excessif la satire des *Regrets* (3);ce qu'elle avait de sain et de fort se perdra dans le flot, puissant et parfois fangeux, des Satires de Régnier.

Des *Regrets* sortit encore le poème moral et politique en sonnets, dont la carrière fut longue et paisible. Les œuvres sont assez rares (4) et sans grande réputation, sans doute : mais plusieurs sont estimables, quelques unes courageuses; toutes sont honnêtes. Enfin elles sont courtes : ordinairement l'auteur se contente de 30 ou 40 sonnets au plus, modération louable, surtout au XVIe siècle. N'est-ce pas assez pour mériter au moins quelque considération ?

Le discrédit du Pétrarquisme, entre 1560 et 1570, les malheurs du temps, qui dégoûtaient du factice et du convenu, étaient favorables à leur naissance : c'était le moment de la poésie militante, et Ronsard, au lieu de soupirer, tonnait dans ses *Discours*. Aussi est-ce en ces années que sont écrits les 19 sonnets politiques de Magny, où il conseille Charles IX si sagement en une langue si ferme (1560), la *Complainte de France*, éloquente prière au même

(1) Vianey. Thèse sur Régnier, p. 59-69.

(2) pages 91, 92, etc...

(3) par exemple les plaisanteries sur les Vieilles Coquettes (S. 91) ou sur certaine maladie dont on parla beaucoup au XVIe siècle (S. 94, 93, 86, 95).

(4) Voir l'appendice III.

roi pour les Huguenots (1), les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, de Grévin, imitation directe de la partie sérieuse des *Regrets*, et des *Antiquitez*, à la fois élégiaques, descriptifs et moraux. Entre 1570 et 1589, la renommée de Desportes éloigne du poème politique et moral ceux qui ont ou souhaitent avoir quelque célébrité. Mais l'avénement de Henri IV les y ramène. Les sonnettistes qui veulent plaire aux princes chanteront la paix comme Godart (2), de Nesmes (3), ou les victoires du roi, comme le même Godart (4); ils déploreront leurs erreurs passées, comme Trellon, dans le *Ligueur repenti* (5). Mais la réforme de Malherbe et le retentissement de ses grands odes sont fatals aux poèmes de ce genre : comment lutter contre tant d'éclat et d'énergie avec une forme déjà démodée et compromise par le souvenir des Amours? Aussi, dès lors, ils sont exceptionnels, froidement accueillis, oubliés aussitôt nés. Qui parla des *Triomphes de Louis le Juste* (6) en 1623, ou de la *Bienvenue en faveur de la paix* (7) en 1660 ? A plus forte raison, combien peu, en 1623, avaient affronté la lecture des 919 sonnets où J. Poille de de Saint-Gratien rimait sur les Grecs, les Romains et les Barbares (8) ? Ce livre redoutable et malchanceux ne trouva même pas, comme la *Pucelle*

(1) Rothschild et Montaiglon (V. 34-46). — Probablement de 1568.
(2) 1591 ou 1592, d'après Allais, op. cit. Ch. VII, imprimés en 1594.
(3) *Miracle de la paix en France*. 39 sonnets. — 1598.
(4) Les Trophées. — 1594.
(5) En 1595.
(6) Par Florent Bon. Reims, 1629.
(7) Par Claude Lair. 35 sonnets.
(8) Voir le Catalogue de Violet-le-Duc.

de Chapelain, un Boileau dont les sarcasmes en auraient du moins perpétué le nom.

Suivant l'exemple de Du Bellay et de Grévin, tous avaient uni étroitement la morale à la politique ou à l'histoire. Tous dénotent un effort curieux pour faire du poète le guide et le mentor des rois, pour donner à la poésie un rôle social qu'on lui refusait et que devait plus tard revendiquer la grande voix de Hugo. Il est possible que, malgré tous les ménagements, cette prétention ait semblé excessive. Les puissants n'ont-ils pas toujours préféré l'adulation aux conseils ? Peut-être faut-il voir là une cause de leur médiocre succès.

IV

Dans l'inépuisable trésor des sonnets italiens, il n'en manquait pas de religieux; des recueils, comme celui de Vittoria Colonna, étaient, d'un bout à l'autre pleins de ferveur et d'onction, et pénétrés d'une sincère piété. Mais ce n'était pas par la Pléiade qu'ils avaient chance d'arriver aux lecteurs français. Elle avait été foncièrement antique; elle avait séparé les choses de la littérature et celles de la vie, et institué en quelque sorte une religion poétique qui n'avait rien de commun avec celle de la nation et des poètes eux-mêmes. Ronsard était catholique convaincu; la plume à la main, il devenait païen. Tous furent ainsi d'abord. Du Bellay seul, dans les 65 sonnets ajoutés aux premiers cinquante de *l'Olive*, termine son livre d'amour par quelques sonnets

pieux en imitation de Pétrarque. Dans son recueil de 1552 (1), il proposa de traiter des sujets chrétiens et en traita lui-même (2). Mais il n'y revint plus, et, des autres, Jodelle, Baïf, Belleau, Tabureau et Ronsard, aucun ne se hasarda sur cette voie inconnue. La Pléiade, en sa première période, ne dut donc rien au christianisme.

C'est Desportes qui, obéissant à la mode comme toujours, joignit la piété à la galanterie et mit en vogue les *Sonnets spirituels*. Son œuvre, où Dieu succédait à Diane et à Hippolite, offrait ainsi une parfaite image de ce temps musqué, vicieux, féroce et dévot, où l'on quittait l'église pour le mauvais lieu et l'orgie pour la procession, où florissaient à la fois l'escrime, la débauche et la pénitence. A son exemple, les jeunes gens qui rimaient dans l'attente d'une abbaye ou d'une charge à la cour, ajoutèrent à leurs recueils un livre de poésies chrétiennes où les sonnets alternaient avec des oraisons et des psaumes (3). Tout au moins on croyait bienséant, à défaut d'un livre entier, de montrer un peu de contrition en quelques pièces. L'habitude en demeura. C'est pourquoi il y a des sonnets spirituels dans tous les poètes, de 1573 à 1660 : il y en a trois même dans Régnier ! Quelques-uns sont d'un mouvement assez beau et d'un sentiment élevé, soit quand l'auteur était dans un moment de foi, soit quand le modèle avait ces mérites : ainsi le fameux

(1) « Traductions et inventions ».

(2) Monomachie de David et Goliath.

(3) Ainsi : J. Blanchon, 1583 (3e livre). — Isaac Habert, 1585 (4e partie). — Trellon, 1595 (L'hermitage). — La Roque, 1609 (Œuvres chrétiennes : 74 sonnets). — Vauquelin, 1612 (11 sonnets spirituels). — Angot de l'Esperonnière, 1637 (Uranie)...

sonnet de Molza, imité par Desportes (1), et repris plus tard par des Barreaux qui en fit un chef-d'œuvre. Mais en général ils sont emphatiques et froids; on les devine entrepris comme une tâche obligatoire; ils ont un peu l'air de devoirs d'écoliers; heureux quand, venant de décrire une Caritée ou une Sylvie, l'auteur, mal débarbouillé de son italianisme et de sa mythologie, n'introduit pas dans toute cette piété des concettis (2) et les dieux du paganisme (3) !

Ce ne furent donc pas les chanteurs de belles inhumaines qui firent les vrais poèmes religieux en sonnets; ce furent des provinciaux comme Lazare de Selves « président en la justice de Metz », des dames, comme Gabrielle de Coignard, des gens d'église, comme J. Bouchet, « prestre ». Quand les gentilshommes s'en mêlaient, ils n'avaient pas le courage de bannir la galanterie traditionnelle, comme Spifame qui sur 56 sonnets spirituels, pétrarquise dans huit (4). Au contraire les autres, sincères et croyants, voulurent occuper leurs loisirs en faisant leur salut et plaire aux hommes en plaisant à Dieu. Les uns se bornèrent à des œuvres morales, où ils prêchaient le détachement des biens périssables et la recherche exclusive des biens célestes (5) : ils firent des

(1) Le 11e des sonnets spirituels.

(2) « Noye mes ennemis dans la mer de mes pleurs. » (La Roque. Œuvres chrét. S. 22).

(3) Ainsi La Roque, dans ses Œuvres chrétiennes parle de la Parque (S. 11). — de Mars (S. 59). — d'Eole (S. 26) du fleuve Stygieux et de Pluton (S. 30).

(4) S. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54. (Paris, 1583).

(5) Perrin. — *Miroir de la vie humaine* (300 sonnets, Autun 1574). — J. de Besse, *Vanité du monde* (231 sonnets, 1613). — Godet (18 s. sur la Vanité du monde, et 10 sur les Commandements de Dieu, dans le *Sacré Hélicon*. Chalons, 1608).

sermons en sonnets. D'autres commentèrent l'Evangile (1), développèrent un épisode de l'Ecriture (2). D'autres enfin, prenant pour dame la Sainte-Vierge, en célébrèrent les perfections et, comme ils paraient de fleurs son autel, parèrent ses fêtes de leurs vers (3). Les titres rappellent à la fois les amours profanes, l'érudition classique, et les petits manuels de dévotion: la *Théatranthropogamie*, les *Amours chrétiennes*, les *Flammes saintes*, les *Amours sacrées*, le *Miroir de l'amour divin*. On y sent la naïve ambition d'édifier et de moraliser, de réparer le mal causé par la poésie païenne, et de réhabiliter le poème en sonnets. Malheureusement, pour atteindre ces buts élevés, il leur fallait une vigueur et un talent dont ils furent dépourvus. Sauf Pierre de Croix, de Douai, qui a de l'onction et quelque charme, la plupart de ces doux versificateurs sont des écrivains lamentables. On loue leur intention, mais on bâille à les lire. Leur âme est candide et leur esprit ingénu ; mais le Malin qu'ils voulaient terrasser est vengé par leur style.

Cependant on fit longtemps (4) de ces poèmes dévots en sonnets, et il est probable qu'une grande quantité ne nous est point parvenue. Combien de vieux magistrats, de femmes lettrées, de doctes ecclésiastiques, en ont gardé manuscrits dans leur cabinet, écrits avec amour, relus avec délectation, parce qu'ils sentaient leur œuvre

(1) L. de Selves. *Diurnal ou livre de Caresme*. 1614.

(2) Godet : 14 sonnets sur les *Impudiques poursuites des vieillards lubrics envers la chaste Suzanne* (op. cit. p. 46).

(3) Anonyme. *Pensées du serviteur de la Vierge* (116 sonnets, Paris. 1640). — J. Bouchet, prestre. *Sonnets sur les principales fêtes de la Sainte-Vierge* (1666).

(4) Voir l'appendice IV.

faible ou démodée, ou bien qu'ils jugeaient le nom de poète incompatible avec certaines fonctions ou certains devoirs (1) ! Et ceux-là furent des sages. La littérature française n'aurait vraisemblablement rien gagné à cette publication. Les auteurs y auraient perdu des illusions chères : ils auraient été guéris, un peu rudement peut-être, du péché d'orgueil.

V

Nous avons vu comment Du Bellay, docile aux enseignements de Pelletier, avait émancipé les tercets. De son côté Ronsard avait suivi la tradition française ; sa seule innovation rythmique, heureuse d'ailleurs, avait été d'adopter la disposition EDE, qu'il tenait peut-être de Pelletier. Ainsi sur les 209 sonnets de sa Cassandre (2), 35 la présentaient, 173 avaient la lyonnaise ; un

(1) Gabrielle de Coigniard a exprimé de passable façon cette modestie et cette timidité dans son 14e sonnet :

Mes vers, demeurez coys dedans mon cabinet,
et ne sortez iamais, pour chose qu'on vous die,
ne volez point trop haut, d'une æsle trop hardie,
arrestez-vous plus bas sur quelque buissonnet.
Il faut estre savant pour bien faire un sonnet,
qu'on lise nuict et iour, qu'Homere on estudie,
et le riche pinceau des muses l'on mandie,
pour peindre leurs beautez sur un tableau bien net.
Demeurez donc, mes vers, enclos dedans mon coffre ;
ie vous ay façonnez pour ce que ie vous offre
aux pieds de l'Eternel qui m'a fait entonner
tout ce que i' ay chanté sur ma lire enrouée :
ie me suis à luy seul entierement vouée :
ne voulant mes labeurs à nulautre donner.

Et elle était sincère, puisque ses vers furent publiés après sa mort, par ses deux filles.

(2) Je prends la *Cassandre* de 1560, telle qu'on peut la reconstituer dans l'édition Blanchemain. Elle a la physionomie que Ronsard tenait à lui laisser, après ces huit années décisives. Elle a un peu plus de pièces que l'édition de 1552 : celle-ci contenait 182 sonnets.

seul (1) en avait une empruntée à Saint-Gelais : CDC DDC. Or dans le premier livre des *Amours à Marie* il accepte à son tour huit dispositions : il est vrai qu'il est fidèle à ses préférences du début, puisque sur 67 sonnets, 59 sont conformes aux premiers (2) ; il semble sans doute tolérer les nouveautés plutôt qu'y souscrire franchement. Mais pouvait-on demander davantage à un chef d'école ?

D'autre part, si Ronsard avait été converti par Du Bellay, Du Bellay avait été converti par Ronsard. Dès 1550, dans les 65 sonnets qu'il ajoute aux 50 de la première édition de l'*Olive*, il montre une prédilection sensible pour les formes de son ami : elles figurent 53 fois (3) et les autres ensemble onze seulement (4). Dans les treize de l'*Honneste Amour* (5), c'est mieux encore : il ne connaît plus qu'elles (6), et à l'avenir il s'y tiendra (7). On ne peut imaginer abandon plus complet de ses propres idées.

L'exemple de ces incertitudes sur un point si important, eut pour résultat l'absence de toute règle dans la composition des tercets. Puisque les chefs, les théoriciens, les premiers par la naissance et le talent, changeaient ainsi d'avis, chacun avait le droit de s'en remettre à son propre

(1) S. 131 (Ed. Blanchemain I).

(2) Les autres sont : CDC DCD (S. 62) ; CDC DEE (S. 5, 30, 33) ; CCD DEE (S. 7) ; CDD CEE (S. 18) ; CDC EDE (S. 44) ; CDD CDC (S. 34).

(3) CCD EED, 41 fois ; CCD EDE, 12.

(4) CDC DCD, 3 fois ; CDE CDE 3 ; CDC EDE, 4 ; CDC DDC, 1. Un, le 114e, n'est pas rimé du tout.

(5) En 1552. (Chamard, p. 192).

(6) CCD EED, 5 fois ; CCD EDE, 8.

(7) *Regrets*, 183 sonnets : EED, 167 fois ; EDE, 15. — *Antiquitez*, 32 : EED, 18 fois ; EDE, 13 ; CDC DEE, 1.

goût et de disposer ses rimes à son gré. Tous usèrent de ce droit. Cependant personne n'alla chercher des nouveautés en Italie : ils se bornèrent aux modèles déjà nombreux en France ; Saint-Gelais, et surtout l'*Olive*, les leur fournirent tous.

Lesquels furent prisés? Ce fut d'abord le vieux type français CCD EED : on le trouve seul dans Tahureau (1), Belleau (2), Grévin (3), Tayssonnière, d'Epinay, Nicolas Ellain ; il prédomine et de beaucoup dans Jodelle (4), Magny (5), des Autels (6), Pontus de Tyart (7), Philibert Bugnyon (8), Baïf (9), le Caron (10), Pierre Sorel (11). La plupart des poètes ont donc applaudi à l'esprit, au style, aux idées de l'*Olive* sans en accepter la variété rythmique ; ils semblaient avoir raison, du reste, puisque l'auteur lui-même avait fini par y renoncer. — Le type CCD EDE qu'on supposerait commun à cause de la déférence de tous pour Ronsard, n'est fréquent que dans Du Bellay, comme nous l'avons vu, Pelletier (12), Ronsard lui-même (13); on le rencontre, mais moins souvent, dans Bugnyon (14), Magny (15),

(1) Excepté 5 fois.
(2) Excepté 4.
(3) dans la 1re partie de l'*Olimpe*.
(4) *Amours*, 37 sur 47 sonnets.
(5) *Amours*, 82 sur 102. *Soupirs*, 127 sur 175.
(6) *Amoureux repos*, 83 sur 100.
(7) *Erreurs amoureuses* II et III, 58 sur 70.
(8) *Erotasmes de Phidie et Gelasine*, 91 sur 114.
(9) *Méline*, 26 sur 39.
(10) *Claire*, 55 sur 100.
(11) *Complaintes amoureuses*, 35 sur 48.
(12) *Amour des Amours*, 53 sur 96.
(13) *Marie* I, 33 sur 67, II, 3 sur 13. Plus tard, *Hélène* I, 17 sur 63, II, 16 sur 79. *Astrée*, 8 sur 16.
(14) *Erotasmes*, 8 sur 114.
(15) *Amours*, 13 sur 102, *Soupirs*, 48 sur 175.

Jodelle (1), le Caron (2), Pierre Sorel (3). Partout ailleurs il paraît, mais rarement : ainsi il est 2 fois dans Belleau, 4 dans Grévin, 2 dans Tahureau. — CDC DDC plut à Ronsard (4) — CDC DEE à Pelletier (5) et à Vaisquin Philieul (6). — CDC EDE fut définitivement adopté par Baïf (7), après Méline, concurremment avec CCD EED. — Enfin CDC DCD et CDE CDE se rencontrent encore, mais avec intermittence, sans être l'objet d'une préférence continue, parmi ceux qui conservent malgré tout de la diversité : Ronsard (8), Bugnyon (9), des Autels (10), Baïf (11), Le Caron (12), Vaisquin (13).

Donc la construction des tercets, pendant la première période de la Pléiade, est soumise au caprice du poète : selon qu'il aime l'uniformité, comme Belleau et Tahureau, ou la variété, comme Baïf ou Le Caron, il s'en tiendra à un type ou en acceptera plusieurs. Ce sont des amis et non des disciples dociles : du moins ce n'est pas dans ce sens que s'exercera l'influence de Ronsard. Bien plus, ils changent eux-mêmes d'avis ; nous l'avons vu pour Ronsard et du Bellay, mais ils ne sont pas les seuls : Baïf, dans sa *Méline*, avait

(1) *Amours*, 10 sur 47.
(2) *Claire*, 27 sur 100.
(3) *Compl. amour.*, 11 sur 48.
(4) *Hélène*, 6 fois.
(5) *Am. des Amours*, 41 sur 96.
(6) II, 33 sur 90, III, 12 sur 30.
(7) *Francine* I, 31 sur 122 ; II, 73 sur 126 ; *Diverses Amours* I, 23 sur 60, II, 7 sur 19.
(8) *Hélène*, CDC DCD, I, 13 fois, II, 20 = 33.
(9) CDE CDE, *Erotasmes*, 6 fois.
(10) CDC DCD : *Amoureux repos*, 7 fois ; CDE CDE, id. 5.
(11) CDE CDE : *Méline*, 5. *Francine*, I, 15. II, 16 = 31.
(12) CDE CDE : *Claire*, 8.
(13) CDC DCD : Liv. II et III, 13.

partagé ses faveurs entre six dispositions, toutefois avec une préférence marquée pour la lyonnaise ; dans *Francine,* il les partage entre trois (1). Grévin n'offre qu'une disposition dans la première partie de son *Olimpe* (2) ; l'année suivante, dans la seconde, il en a six (3).

Cette indépendance alla si loin que parfois on toucha aux quatrains. Je ne parlerai pas de Vaisquin Philieul qui l'avait fait en 1548 et qui récidiva en 1555. Mais Ronsard lui-même en a d'irréguliers à deux reprises dans le premier livre de *Marie* (4), et Magny également dans les *Soupirs* (5). Cependant ni Magny ni Ronsard n'y revinrent. Il en fut tout autrement pour Baïf qui, surtout dans *Francine*, proposa des arrangements inédits avec une certaine méthode et une certaine suite: ABAB ABAB (6), ABBA CDDC (7), ABAB CDCD (8), ABBA CBBC (9), ABAB ACAC (10), ABBA ACCA (11). Le premier, à l'insu de Baïf, remontait à la naissance même du sonnet. Mais les autres manquaient à la règle primordiale et rompaient l'harmonie traditionnelle, malgré une légère atténuation : on peut en effet remarquer que jamais un quatrain à rimes croisées ne fait pendant à un quatrain à rimes enclavées. Néanmoins la concession était insuffisante et la

(1) CDC EDE — CDE CDE — CCD EED.
(2) CCD EED.
(3) CCD EED : 25 fois — CCD EDE : 3 — CDC EDE : 1 — CDC DEE : 1 — CDD ECE : 1 — CDC EED : 1.
(4) S. 9 : ABAB ABBA — S. 35 : ABAB ABAB.
(5) S. 50 : ABAB ABAB — S. 117 : ABAB BABA.
(6) 2 dans *Francine* II ; 1 dans *Diverses Amours* I.
(7) 3 dans *Franc.* I ; 3 dans *Div. Am.*
(8) 1 dans *Franc.* I ; 4 dans *Franc.* II.
(9) 1 dans *Div. Am.* III.
(10) 1 dans *Franc.* II.
(11) 1 dans *Franc.* II.

réforme malheureuse. Baïf le sentit peut-être lui-même, car après l'avoir tentée dans *Francine*, il ne s'y hasarda plus que six fois dans ses *Diverses Amours*. Les autres l'avaient senti avant lui, car personne ne marcha sur ses traces.

Mais si cette première période, de 1549 à 1561, n'arriva pas à fixer la forme des tercets, elle accomplit deux véritables révolutions : elle admit l'alexandrin dans le sonnet, et elle y établit l'alternance des rimes.

On sait combien le vers de douze syllabes était rare avant la Pléiade. Quand un poète en usait, il avait soin d'inscrire en tête de la pièce, toujours très courte : « Vers alexandrins », comme s'il eût craint que la cadence n'échappât aux lecteurs, ou pour faire comprendre que lui-même se servait de ce rythme inusité non par inadvertance, mais consciemment (1). On le jugeait prosaïque et impropre surtout à la poésie lyrique. Aussi est-ce timidement d'abord qu'on l'introduisit dans le sonnet ; le premier qui l'osa fut ce singulier Vaisquin Philieul, si audacieux en versification, et dont le 100e sonnet, dans sa *Laure d'Avignon*, en 1548, est en vers de 12 syllabes. Pour en retrouver d'autres, il faut aller jusqu'à *Cassandre*, où il y en a un (2) et jusqu'à *Méline* (3) où il y en a six (4). En 1554, l'édition de Tahureau en a un parmi les sonnets d'amour (5). Mais l'année suivante, 1555, Baïf, dans les deux livres de sa *Francine*, avait 225

(1) Ainsi Poésies de François I (Ed. Champollion) p. 98, 176, 175, 177....
(2) S. 77.
(3) En 1552 également.
(4) S. 6. 8. 11. 13. 19. 30.
(5) Ed. Blanchemain, p. 86.

sonnets en alexandrins contre 22 en décasyllabes; et Ronsard, enhardi comme toujours par l'exemple des autres, ramassait à son tour, en 1556 et 1557, le mètre dédaigné et le substituait au décasyllabe dans les *Amours de Marie* (1). Malgré *Francine* l'audace lui semblait telle qu'il s'en fit excuser par une préface de Belleau « Il ne se faut esbahir si l'auteur a escript en vers alexandrins la plus grande part de ce livre pour autant qu'il a opinion que ce soient les plus françois et les plus propres pour bien exprimer nos passions : et si quelqu'un les blasme de sentir leur prose, ce n'est que faute d'estre bien faicts et bien prononcez » (2).

C'est donc en 1555 que l'alexandrin vient disputer le sonnet au décasyllabe dans une œuvre étendue : à cette date il est encore exceptionnel (3) ; après, il devient de plus en plus commun. Ronsard, devancé par son ami, lui donna en revanche une consécration. Aussi, vers 1560, seuls quelques provinciaux attardés, Bugnyon (4), Despinay (5), Pierre Sorel (6) restent fidèles au décasyllabe. Magny ne le présente plus que 30 fois dans ses *Soupirs*. Du Bellay essaye d'abord de concilier le présent et le passé par l'emploi symétrique des deux mètres, dans les *Antiquitez* et le *Songe* (7) ; il finit par

(1) Excepté : S. 31, 34, 47, 48. Plus tard en 1572, il en ajouta un 5[e] (S. 66).

(2) Commentaire de 1560. Cité par Marty-Laveaux (Ronsard I, p. 375).

(3) Le Caron (1554) pas un.
Pontus (1555), un seul (III, S. 28).
Vaisquin (id) onze (II et III).

(4) *Erot.* 2 alexandrins sur 114 sonnets.

(5) Les 26 sonnets sont en décasyllabes.

(6) *Compl. am.* 40 décasyllabes sur 48 sonnets.

(7) Les sonnets impairs sont en décasyllabes, les pairs en alexandrins.

se décider pour le nouveau, et ses *Regrets* sont entièrement en alexandrins. La victoire est complète. Le décasyllabe recule toujours ; c'est lui qui peu à peu devient exceptionnel, puis disparaît presque : en 1560 et 1561 Grévin ne s'en sert que quatre fois dans son *Olimpe* et sa *Gélodacrie*.

L'alternance des rimes féminines et des masculines était connue bien avant 1549. Dès le XIIIe siècle, d'après La Monnoye (1), Jean de Meung l'avait observée dans son poème : *De la Destruction de Troye*, et on la remarque dans quelques chansons de Thibaut de Champagne (2). Depuis, Jean Bouchet l'avait aussi montrée dans divers opuscules dès 1526, Octavien de Saint Gelais, dans ses *Epistres d'Ovide*, avant 1505 (3), Thibaut-Lespleigney dans son *Promptuaire* de 1538 (4), Charles de Sainte-Marthe dans ses *Epistres* (1540). Mellin de Saint Gelais avait pensé un moment à l'observer dans ses sonnets, car on la constate dans trois qu'on peut dater à peu près exactement et qui sont de 1547 et 1548 (5). En outre des sonnets, dès 1543, étaient mis en musique ; or le chant obligeait à placer des rimes de même nature aux endroits symétriques, puisque les muettes finales étaient notées ; il attirait donc l'attention sur la différence entre les deux sortes de rimes et s'accommodait fort de leur alternance. Aussi voit-on de bonne heure

(1) Cité dans le Saint-Gelais de Blanchemain I, p. 62.

(2) Ed. Tarbé, 1851, p. 6, 67, etc...

(3) La 1re édition est sans date (Cf. Brunet). La seconde est de 1505.

(4) *Promptuaire des medecines simples en rithme joyeuse.* Tours, in-8, Cf. le Catalogue de Viollet-le-duc.

(5) I, p. 297, I, p. 292, I, p. 295.

pratiquer cette alternance dans les vers composés spécialement pour être chantés : 10 chansons de Marot la présentent sur 26, et 45 de ses psaumes sur 52. Donc les commodités de la musique et les tentatives réitérées de la génération précédente amenèrent les jeunes gens de la Brigade à l'étude de cette question, et dès le début, ils prirent résolûment leur parti : *Cassandre* a les rimes alternées dans 195 sonnets sur 209 (1), *Méline* dans 25 sur 39, les *Amours* de Magny dans 64 sur 102, Belleau et Jodelle partout. Du Bellay qui ne les avait qu'une fois ainsi parmi les premiers cinquante de l'*Olive* (2), en a treize (3) dans les soixante-cinq de la seconde édition ; il commence alors à être converti, et il vient d'écrire dans sa *Deffence :* « Ie treuve cete diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion, iusques à contraindre ta diction pour observer telles choses» (4). Quelques mois après, les treize sonnets de l'*Honneste Amour* avaient tous l'alternance : la conversion était complète.

Cependant si le principe leur semblait excellent, ils gardaient dans l'application certaines tolérances : ils croyaient permis de faire des sonnets sur des féminines (5), ou sur des masculines (6)

(1) Et encore, voir plus bas, au paragraphe suivant.
(2) S. 17.
(3) S. 50, 56, 72, 73, 80, 81, 83, 87, 90, 96, 102, 109, 110.
(4) II, 9 fin.
(5) Il y en a 3 dans l'*Olive*, 4 dans les *Regrets* de du Bellay;
2 dans *Méline*, 24 dans *Francine*, 10 dans *Diverses Amours*, de Baïf ;
1 dans les *Amours*, 1 dans les *Contr' Amours*, de Jodelle;
1 dans les *Amours*, de Magny ;
1 dans *Astrée*, de Ronsard.
(6) Il y en a 1 dans l'*Olive*, 4 dans les *Regrets*, de du Bellay;
1 dans *Diverses Amours*, de Baïf ;
1 dans les *Amours*, de Magny ;
1 dans *Hélène*, de Ronsard.

exclusivement. Saint Gelais du reste leur en avait donné l'exemple (1). Ils croyaient également permis de suspendre l'alternance entre le deuxième quatrain et le premier tercet ; les deux parties du sonnet étaient si nettement tranchées qu'ils les considéraient comme deux strophes indépendantes : 13 sont dans ce cas, sur les 14 non-alternés de *Cassandre*, 2 sur les 39 de *Méline*, 4 en tout dans Tahureau, 10 sur les 175 des *Soupirs*. Mais ces légères infractions à la règle furent de moins en moins fréquentes (2) ; Ronsard surtout s'en abstint, et dans les 142 sonnets d'*Hélène* il n'y aura qu'une exception (3). Pelletier, dans son *Art poétique* de 1555 constatait que l'alternance des rimes était admise par tous ; il la louait (4), mais se refusait à la regarder comme une obligation : « c'était chose de curiosité, non de nécessité » (5). Comme lui, quelques lyonnais et provinciaux ne s'y soumettaient pas : Pontus, Philieul, Bugnyon, des Autels, Tayssonnière, Despinay. Ce fut une obstination sans conséquence.

Donc, en 1561, l'alternance était observée à peu près généralement. Elle devait avoir pour résultat d'écarter deux constructions de tercets : CDC EDE, CDE CDE, encore usitées malgré tout. D'autre part CDC DDC et CDC DCD étaient difficiles, parce qu'il fallait deux rimes pour six vers.

(1) I. p. 288, 294.

(2) Pourtant, en 1566, P. Sorel a 10 sonnets non alternés du 8e au 9e vers, sur les 48 de ses *Complaintes amoureuses*.

(3) S. 19, en masculines.

(4) « Qui sera ainsi sera plus beau et plus exquis ; mais celuy qui ne sera tel pour cela ne perdra pas son nom ni sa dignité de sonnet ».

(5) *Art poétique*, 2e partie. Article « sonnet ».

CDC DEE n'avait guère chance de prévaloir, parce que, forcément, il amenait à composer le sonnet de trois quatrains suivis d'un distique : c'est ce qui était arrivé en Angleterre ; et même en France, les sonnets de ce modèle étaient divisés ainsi, presque toujours par le sens, parfois même par la typographie (1). Donc, quoique dans cette première période il n'y eût, sur ce point, aucune loi reçue de tous, on revenait par élimination à deux formes seulement (2).

1° ABBA ABBA CCD EED
2° ABBA ABBA CCD EDE

La tentative d'affranchissement essayée par du Bellay échouait donc finalement. D'ailleurs l'avocat lui-même n'avait-il pas été le premier à trahir sa cause ?

Enfin il faut signaler, au moins pour le nom de leur inventeur, les *Madrigaux* où Ronsard, à l'imitation de certains Italiens (3), ajouta au sonnet des vers en nombre variable : un (4), deux (5), trois (6), ou cinq (7). Il n'en fait donc pas des poèmes à forme fixe, et leur retire la qualification de « sonnets » que les Italiens leur laissaient en pareil cas. Il n'a pas expliqué quels étaient les avantages de cette invention. Ses amis ne semblent pas se les être expliqués non plus, car aucun n'a écrit de madrigaux.

(1) Ainsi, *Méline*, S, 38.

(2) Il y avait encore CCD DEE et CDD CEE, deux formes peu employées au XVIe siècle, l'une et l'autre assez lourdes, assez peu lyriques, très peu susceptibles de passer dans l'usage courant.

(3) L'Arétin, l'Arioste, par exemple.

(4) *Marie*, p. 147, 177, 206 (Ed. Blanchemain).

(5) *Cassandre*, p. 90. *Marie*, p. 157. *Astrée*, p. 268, 270.

(6) *Hélène*, p. 311.

(7) *Astrée*, p. 267.

VI

Nous avons dit que les poèmes en sonnets, après 1573, se rattachaient tous à ceux de Desportes ; l'étude de la versification va nous le prouver. Celle de Desportes est celle de tous, jusqu'à la fin du genre, avec peu de changements.

Les tercets sont définitivement fixés en deux dispositions : EED et EDE : Desportes, en 1573, sur les 388 sonnets de ses *Amours* et *Pièces Spirituelles* (1), n'a que cinq exceptions (2), et après lui il n'y en aura pour ainsi dire plus (3). Mais toutes deux ne partageront pas également la faveur des poètes ; jusque vers 1600 la première aura leur préférence : ainsi Desportes l'emploie 289 fois (4). Au contraire, entre 1600 et 1660, la seconde l'emporte de plus en plus ; c'est elle qu'on rencontre plutôt dans les derniers poèmes en sonnets, et dans certains on ne rencontre plus

(1) Je ne compte pas *Cléonice* qui parut plus tard, eut donc moins d'influence, et qui, d'ailleurs, ne diffère pas des autres pour la versification.

(2) CDC DCD. *Diane* I, S. 49, II, S. 28 (Ed. Alfred Michiels, Paris, Delahays, 1858),
CDC DCD. *Hippol.* S. 84. *Div. Amours*, S. 24.
CDC EDE. *Div. Amours*, S. 5.

(3) Pourtant Vauquelin a neuf fois CDC DCD. Il est vrai que par son âge, il appartenait à une génération antérieure.

(4) Elle est seule dans *Bér.* de Verville (*Appréhensions Spirituelles*, 1583).
Ollenix de Montsacre (1587).
Gabr. de Coignard (1595. 128 fois sur 129), etc...

Elle est 29 fois sur 39 dans Nesmes (1598) ; Cholières (1588) tous les 81.

qu'elle (1). La première, qui ne tombe pourtant pas en désuétude, se réfugie chez les provinciaux (2), ou dans les épigrammes. Le triomphe du tout italien Desportes a donc eu le surprenant résultat de rendre la construction du sonnet français exactement opposée à la construction du sonnet italien : celui-ci avait les quatrains immuables et les tercets variables, le nôtre devient fixe en ses tercets et parfois changeant en ses quatrains.

En effet on relève 17 sonnets (3) dans Desportes où, quoique sur deux rimes encore, ils sont toujours asymétriques. La diversité que n'ont ni les sujets ni les tercets, il la reporte sur eux ; comme Baïf, il essaye de briser le moule harmonieux, plusieurs fois centenaire, et il ne fut pas plus suivi d'abord que ne l'avait été Baïf. D'autres plus tard eurent la même intention. Trellon, systématiquement, et pour justifier peut-être, par un air de négligence, sa prétention de chanter «à la soldade» (4), multiplie les arrangements irréguliers avec une constance et une fréquence encore inconnues (5) : deux lui plaisent

(1) Colletet : *Cloris*, 52 sur 56 sonnets ; *Claudine*, tous les 102.
Scudéry (1631) : 10 sur 12.
Gombault : *Philis*, 87 sur 88 ; *Amarante*, tous les 22.
Tristan : tous les 48. -- Angot de l'Esperonnière : *Uranie*, tous les 27, etc...

(2) On ne trouve qu'elle dans Godet (le *Sacré Hélicon*, 1608). de Selve (*Diurnal*, 1614), etc...

(3) ABBA ABAB. *Diane*, S. 11 32; *Hippol.* S. 39, 64, 67, 84. -- *Dic. Am.* S. 26 — *Cléon.* S. 48, 52.
ABAB ABBA. *Hipp.* S. 3 ; *Cléon.* S. 55, 68. — *Dic. A.* 19, 28. — *Sonn. spirit.* S. 2.
ABAB BABA. *Diane* 11, 30.
ABAB BAAB. *Cléon.* 70. *Dic Am.* 29.

(4) Ed. de 1595, début.

(5) *Sylvie*, 22 sonnets de quatrains irréguliers sur 103 ; *Félice* I, 34 sur 66 ; II, 46 sur 80.

surtout, ABBA ABAB (1), et ABAB ABAB (2) ; mais ils plurent moins aux autres, et Trellon ne fut guère imité en cela que par La Roque (3) et Le Masson (4). Mais plus tard une nouvelle tentative, plus hardie, eut plus de conséquence : ce fut celle de Malherbe. Dès 1607 (5) un sonnet « à Henri le Grand » a les quatrains non seulement asymétriques, mais encore sur quatre rimes : ABAB CDDC ; depuis, il y en eut d'autres et entre 1607 et 1630, cinq eurent l'une ou l'autre de ces irrégularités. Il est vrai que tous les cinq étaient des sonnets isolés et que les six à *Caliste* (1609) sont conformes au type ancien (6), mais le nom du poète donna du poids et de l'autorité à l'innovation. L'exemple parti de si haut porta loin ; non seulement les épigrammes, mais les *Amours* violèrent les lois acceptées, délibérément ; si Colletet et Gombault protestèrent, l'un explicitement dans sa fameuse *Etude* (7), l'autre tacitement, par ses propres œuvres, la plupart des autres crurent, comme d'Alibray (8), que Malherbe avait libéré heureusement le sonnet et

(1) *Sylvie*, 8 fois ;
Félice, 23 fois.
(2) *Sylvie*, 7 fois ;
Félice, 14 fois.
(3) En 1609 :

Philis : 9 sonnets irréguliers,	dont 2 ABAB ABAB,				sur 66.
Caritée : 8	id.	id.	1	id.	sur 95.
Narsize : 11	id.	id.	1	id.	sur 183.

(4) En 1608. Sur 114 sonnets des *Amours*, 16 ont ABAB ABAB, et onze autres sept types différents de quatrains irréguliers.
(5) Ed. des Grands Ecrivains, p. 25.
(6) ABBA ABBA CCD EDE.
(7) *Etude sur le sonnet*. Il appelle les sonnets de ce genre « sonnets libertins — épigrammes et non sonnets ».
(8) Préface aux *Vers amoureux*, p. 24. Pour lui les règles anciennes sont « une contrainte dont un tyran des esprits s'est avisé de nous gesner ».

profitèrent de cette libération : du Ryer, Marbeuf et Scudéry, un peu, Tristan l'Hermite beaucoup, et d'Alibray trop.

Cependant le goût de la règle et la force de la tradition étaient trop puissants pour qu'on en vînt à l'anarchie complète. Les quatrains sur quatre rimes furent en somme assez rares dans les poèmes (1) ; la forme normale y demeura de beaucoup la plus fréquente, et de toutes les nouvelles, la seule qui fut bien admise et qui resta fut ABAB ABAB. Depuis Vaisquin Philieul (1548) elle se montrait de loin en loin : déjà on l'avait vue dans Baïf, puis 16 fois dans Le Masson, 11 dans la Roque, 32 dans Bernier de la Brousse (2) ; du coup les portes lui furent ouvertes : elle entra et ne partit plus. Elle convenait à une poésie assagie, de moins en moins lyrique, et amie des rythmes simples : aussi la voit-on 5 fois dans les 27 sonnets de du Ryer, 6 dans les 37 de Marbeuf, 37 dans les 101 de Scudéry (3), 3 dans les 33 de Malleville, 42 dans les 169 de d'Alibray (4), 11 dans les 48 de Tristan, 13 dans les 35 de Claude Lair (5).

L'alternance des rimes, devenue loi rigoureuse pour toute la poésie, n'est plus contestée dans le

(1) 10 fois sur 101 sonnets dans Scudéry (1649) ;
1 id. 48 id. Tristan.
1 id. 27 id. le *Temps perdu*, de de Ryer.
17 id. 169 id. les *Vers amoureux* (7 sur 110) et les *Vers moraux* (10 sur 59) de d'Alibray.

(2) *Hélène*, 17 fois sur 120 sonnets ; *Thisbée*, 15 fois sur 124.

(3) 1549.

(4) *Vers moraux :* 12 fois sur 59 sonnets ; *Vers amoureux*, 30 sur 110.

(5) Il est entendu que je prends les poèmes en sonnets et non les sonnets isolés,

sonnet dès 1572, et Desportes l'observe toujours (1). Pourtant il arrive qu'après lui on ne la trouve point entre les quatrains et les tercets ; chez la plupart, c'est chose tout à fait extraordinaire (2). Mais deux s'appliquèrent à présenter très souvent cette singularité : Christophe de Beaujeu en 1589 (3), et le «soldat» Trellon (4). Ils furent seuls dans ce cas : on considéra définitivement le sonnet comme un ensemble et non comme le rapprochement de deux parties indépendantes. Aussi est-il fort étonnant qu'en 1649 Scudéry ait encore trois sonnets de ce genre (5). Il s'excuse en invoquant l'exemple de « tous les poètes qui ont eu de la réputation » (6). Il exagère. D'ailleurs il est le dernier qui l'ait fait.

Le décasyllabe semblait vaincu en 1561. Pourtant, grâce à la *Franciade*, il reparaît ; dans Desportes il a une place, modeste sans doute, mais encore honorable, du moins dans *Diane* (20 fois) et dans *Hippolite* (10) ; et en 1578 Ronsard n'emploie que lui dans *Astrée*. Certains, reprenant une idée de du Bellay, usent de lui et de l'alexandrin symétriquement. Jessé (7) choisit les

(1) Exc. le 5e des *Diverses Amours*, où les tercets sont CDC EDE.

(2) 6 fois dans l'*Artémis* de A. Jamyn (Ed. 1575) sur 215 sonnets ;
1 » » Philbert Bretin (Ed. 1576) sur 44 »
2 » » Scév. de Sainte Marthe (Ed. 1579) sur 40 »
3 » dans l'*Ente*, et 1 dans l'*Anne* de Guy de Tours (Ed. 1598) sur 70 et 114 sonnets.
5 » » *les Appréhensions spirituelles*, de Ber. de Verville (Ed. 1583) sur 22 sonnets.
8 » » les *Sonnets spirituels* de Gabr. de Coignard (Ed. 1595) sur 129 sonnets.

(3) 165 fois sur 244 sonnets.

(4) 55 » » 280 »

(5) S. 1, 8. 92.

(6) Cf. sa préface.

(7) *Jeunesses* (Ed. 1583). Livres I, II, III, IV, V.

vers de douze syllabes pour les sonnets impairs, ceux de dix pour les pairs, ou vice-versa ; Botton (1), dans sa *Camille* fait alterner deux sonnets en alexandrins et deux en décasyllabes. D'autres ont un premier livre en décasyllabes, un second en alexandrins (2). Parfois même un livre n'a d'abord que des uns et n'a ensuite que des autres (3). Mais déjà, à part quelques exceptions (4), on use des deux vers simultanément avec une évidente prédilection pour l'alexandrin (5). A partir de 1610, environ, ce dernier triomphe et l'autre disparaît à peu près : on ne le voit plus que 6 fois dans La Roque, une dans d'Ambillou, 2 dans du Ryer, une dans Colletet, plus du tout dans Scudéry, Malleville, d'Alibray, Gombauld et Tristan. Pour découvrir toute une suite de sonnets dans ce mètre, il faut chercher les plus obscurs, les plus étrangers à la mode et au style de leur temps : ainsi Bernier de la Brousse et ses *Amours d'Hélène,* en 1618 (6).

(1) Ed. 1573.

(2) Jessé : *Marguerite.*
Guy de Tours : *Anne.*
Olenix du Montsacré : *Sonnets chrétiens.*

(3) Claude de Pontoux, dans son *Idée* (1579) a des décasyllabes du 1er au 183e sonnet, des alexandrins du 184e au 288e.

(4) Sont en décasyllabes : *Ente* et *Claude,* de Guy de Tours.
Oriane, d'Am. Jamyn.
Flore de Godart (Ed. 1594) excepté 2 sonnets-prologues.

(5) Jamyn : *Artémis* 161 en alexandrins contre 54 en décasyllabes
Scév. de Sainte-Marthe : 21 contre 18 *(Amours).*
Pierre de Brach (1576), 58 contre 9 ;
Le Loyer (1579) : *Flore :* 55 contre 47 ;
Isaac Habert : *Amours* : 170 contre 12 ;
Gabr. de Coignard : *Sonnets spirituels* : 102 contre 27 ;
Beroalde de Verville : *Appréhensions spirituelles* : tous excepté un ;
Spifame : *Sonnets spirituels :* tous excepté un.

(6) Ecrits, il est vrai, au début du règne de Henri IV, d'après le dernier sonnet.

A sa place se glisse humblement un mètre qui, à de longs intervalles, avait déjà été employé pour le sonnet-épigramme : l'octosyllabe. Les premiers poèmes en sonnets où on l'aperçoit sont : les *Amours* de Scévole de Ste Marthe (1579) (1), et l'*Hécatombe à Diane* (2) que, on le sait, d'Aubigné ne fit point imprimer et qui demeura inédite. Personne n'osa admettre largement ce rythme preste et léger dans les œuvres amoureuses, dévotes ou politiques ; il eût détonné, apparemment, dans leur gravité. Pourtant on en usa, mais avec réserve. Déjà il est deux fois dans Claude de Pontoux. Après 1600, il se montrera davantage (3).

Enfin, après Malherbe qui en donna l'exemple, plusieurs poètes terminèrent toujours leurs sonnets sur des rimes masculines. Les formes des tercets étant réduites à deux, on raffinait sur des points jusqu'alors négligés. Au XVIe siècle en effet, on n'avait jamais songé à édicter de règle là-dessus : c'était le caprice de l'auteur ou les nécessités de la rime qui amenaient une féminine ou une masculine au bout du sonnet. La première a une sonorité douce et prolongée ; elle convient à la rêverie ; elle semble élargir et continuer vaguement le dernier vers. La seconde arrête fortement le son ; elle convient aux idées précises, aux esprits lucides et fermes. Aussi est-ce la première

(1) S. 24 des *Amours*. C'est le seul.
(2) S. 4, 27, 28, 33, 35, 36, 39, 41, 46.
(3) Colletet : *Chloris* : 2 fois.
Scudéry : *Amours* de 1631 : une fois sur 12 sonnets.
Malleville : *Amours* : deux.
D'Alibray : *Vers amoureux* : une ; *Vers moraux* : quatre.

qui prédomine au XVI[e] siècle et jusque dans Desportes (1). Après Malherbe, la poésie française cherche avant tout la vigueur et la netteté, les phrases solides et la franche lumière. C'est pourquoi, instinctivement, elle préfère les masculines à la fin des strophes et des sonnets, et cette préférence est très marquée dans Malherbe (2). Certains même s'en firent une loi : Voiture (3), d'Alibray, d'Assoucy (4), Scudéry (5) Gombauld (6). C'était aller trop loin et trop restreindre vraiment la liberté du poète : Colletet protesta au nom de cette liberté (7), et jamais le XVII[e] siècle ne s'interdit de finir le deuxième tercet sur une féminine : il se borna à mettre là plutôt une masculine.

Quant aux sonnets allongés, si rares déjà de 1549 à 1572, ils n'existent plus. Est-ce la peine en effet de mentionner les 13 doubles-sonnets de Boyssières (8), seuls de leur espèce, analogues aux ballades et aux rondeaux redoublés de jadis ? et quelques madrigaux, perdus dans d'obscurs *Amours,* lointaines imitations de Ronsard, œuvres mort-nées, ensevelies dans la poussière des bibliothèques provinciales?

(1) 236 fois contre 155 masculines. Dans l'*Olive*, de du Bellay, elle est 73 fois contre 42.

(2) Sur 30 sonnets : 26 masc. , 4 fémin.

(3) Sur 6 : 5 masc. ; 1 fémin.

(4) Sur 36 ; 27 masc. 9 fém. (*Œuvres meslées*, Paris 1653).

(5) En 1631, 12 masc. sur 12.

(6) *Amours* : 129 sonnets, tous masc.

(7) Etude sur le sonnet.

(8) Ed. 1578.

QUATRIÈME PARTIE

LE SONNET-ÉPIGRAMME
(1530-1793)

I

Le sonnet épigramme fut, pendant plus d'un siècle, vivace et florissant parce que d'abord son existence fut liée à celle d'un certain nombre d'usages répandus ; à chacun de ces usages qui cessa, un emploi du sonnet cessa également. Son histoire, pendant ce long temps, se confond avec la leur, puisqu'il grandit, dépérit et tombe avec eux.

Le premier, déjà ancien à la cour de France, fut celui d'adresser des vers aux dames, par simple galanterie ou pour accompagner un présent. On y vantait leurs charmes, on y

montrait beaucoup d'esprit, un peu d'amour. Sous François Ier on leur écrivait des dizains, des rondeaux, des ballades, et parfois elles répondaient ou faisaient répondre en pièces de même genre (1). Saint-Gelais, le premier, sans renoncer aux vieilles formes, se servit aussi du sonnet (2) pour ces aimables messages. Après le succès de l'Olive elles sont abandonnées, et jusque Henri IV le sonnet devient l'unique forme appréciée de ces gentilshommes qui se piquaient de manier la plume comme l'épée ; il fait partie des connaissances indispensables à l'homme du monde, en même temps que la danse, l'escrime et l'art de se bien vêtir. C'est par lui qu'on remercie, qu'on soupire, qu'on implore. Les rois mêmes ont recours à lui : mais soit qu'ils craignent de compromettre leur majesté en faisant métier de rimeurs, ou qu'ils soient trop connaisseurs pour risquer des vers de leur crû et s'exposer à d'humiliantes comparaisons, ils commandent leurs sonnets galants aux poètes de leur suite. Amadis Jamyn (3) et surtout Desportes (4), en firent ainsi pour Marie Touchet, puis pour Mlle de Châteauneuf, et les insérèrent plus tard dans leurs Amours. Il n'est pas de recueil où il ne s'en trouve (5), il n'est pas de jolie femme qui n'en ait reçu.

(1) Voir, passim, les poésies de François Ier et les épigrammes de Marot.

(2) I, p. 280, 283, 297, 300. — II, p. 254.

(3) Callirée serait Marie Touchet, et tout le livre serait donc pour le compte de Charles IX, d'après M. Berthelin. (Art. sur Am. Jamyn, *Mémoires de la Soc. d'Agriculture Sciences et Arts de l'Aube*, 1859, p. 85).

(4) Les sonnets 61, 41, au livre II de *Diane* sont pour Mlle de Châteauneuf.

(5) Voir Jodelle, Ronsard, du Bellay, Desportes, Jamyn, tous enfin.

C'est encore Saint-Gelais, qui, le premier utilisa le sonnet pour célébrer les événements notables (1), ou pour louer les princes (2), et, depuis, ce fut son emploi le plus constant et le plus commun : on pouvait par là flatter avec brièveté, être sans beaucoup de peine spirituel ou éloquent, et satisfaire promptement à toutes les exigences de l'actualité : guerres et traités, naissances et mariages, maladies et convalescences des grands, toutes les réjouissances et les inquiétudes qui traversaient la vie du Louvre, étaient des sujets qui s'imposaient aux poètes officiels, comme à ceux qui rêvaient de le devenir. Le sonnet permettait de se tirer d'affaire aisément : par sa dignité reconnue, il était assuré d'un bon accueil auprès des plus hauts personnages ; par sa courte étendue, il demandait peu de travail et ne courait pas le danger d'ennuyer. Et ce n'étaient pas seulement à Paris, que pullulaient les sonnets de circonstance ; en province on en dédiait aux magistrats des parlements et aux gouverneurs royaux : ce n'était pas là que le langage était le moins ampoulé, et l'éloge le moins hyperbolique (3).

Le sonnet était encore d'usage courant dans les fêtes de toute sorte que l'imitation de l'Italie devait multiplier en France sous les derniers Valois, et là aussi, Saint-Gelais avait donné l'exemple (4). Ces fêtes déployaient un faste et

(1) I, p. 290, 295.
(2) I, p. 296, 287.
(3) Cf. P. de Brach, une moitié de la 3e partie *(Meslanges)*.
(4) I, 294 : *Pour les Masques de M. de Martigues.*
I, 298 : *Sur deux masques à Blois.*
Et aussi : Hugues Salel, 1 sonnet pour l'entrée de Henri II à Chartres (10 nov. 1550) et 2 pour son entrée à Orléans (4 août 1551).

une pompe incroyables. Les entrées solennelles des rois faisaient appel, pour leur décoration, au concours simultané des architectes, des peintres et des sculpteurs : le cortège se déroulait entre des maisons pavoisées, sous des voûtes de lierre et des arcs-de-triomphe, devant des perrons ornés de stylobates, devant des fontaines monumentales et des perspectives peintes flanquées de colonnes; des statues mythologiques ou allégoriques, se dressaient sur des socles qui portaient des sonnets ou des quatrains (1). A la cour se succédaient des mascarades à grand apparat, qui comportaient une mise en scène minutieuse et une nombreuse figuration : aux noces de Charles IX, ce fut une véritable cavalcade, où parurent les plus puissants seigneurs et les plus nobles dames, travestis en divinités, en Muses, en Sommeil, en Grâces, en Saisons ; on y voyait les chars de la Lune, de Mercure, de Vénus, du Soleil, et celui de l'Hymen pour fermer la marche ; devant le couple royal, chacun à son tour faisait halte, des musiciens jouaient, un personnage lisait ou chantait des tierces-rimes, des saphiques, des asclépiades, et surtout des sonnets (2). Parfois les municipalités rivalisaient avec la cour : la fameuse fête qui tourna si mal et qui ruina le crédit de Jodelle, était offerte au roi par l'Hôtel-de-Ville de Paris ; entre autres splendeurs, le programme portait Orphée traînant derrière lui des rochers aux

(1) Simon Bouquet. *Entrée de Charles IX à Paris.* — 6 mars 1571. — Sonnets de Ronsard, Pibrac, Baïf, Jamyn. — On venait aussi réciter des vers au roi, en travesti : pour l'entrée de Henri II à Orléans « Liber pater » et « Aurelia » vinrent dire deux sonnets de Salel.

(2) Jodelle, *Hyménée de Charles IX.* (Éd. 1597, p. 84).

sons de sa lyre (1). La haute société de province, à son tour, s'ingéniait à copier la capitale : elle aussi organisait de coûteuses mascarades, relevées par la musique et la poésie, où la noblesse locale se transformait en olympiens pour glorifier elle aussi, la jeunesse et la beauté (2). Mais que ce soit une entrée officielle ou un luxueux divertissement, que ce soit au Louvre ou à Bordeaux, c'est le sonnet qui paraît le plus fréquemment parmi tous les vers chantés ou déclamés, c'est la parure obligée de ces magnificences (3)

L'usage de déplorer en vers la mort d'un ami ou d'un grand était déjà commun avant la Pléiade : on se contentait de huitains et de dizains qu'on nommait « *épitaphes* », et qu'on pouvait à la rigueur graver sur une tombe. Sous François Ier on fit de plus des « *complaintes* » en plusieurs strophes ; et la première fois qu'on voit des sonnets employés à ce funèbre devoir, en 1551, c'est précisément parmi les « *complaintes* » de Forcadel : il y en a huit, écrits vers 1548 (4). Saint-Gelais sur ce point ne fut pas un précurseur : son unique sonnet de deuil est en effet postérieur à 1550 (5). Avant lui, outre Forcadel, un très obscur écrivain, Bérenger de la Tour,

(1) On sait que, par erreur, les machinistes amenèrent des clochers.

(2) Pierre de Brach, Ed., 1575, p. 177-201.

(3) Jodelle : *Hymen de Charles IX*. — 3 sonnets, mais on n'a qu'une partie des vers composés.

Bouquet : *Entrée de Charles IX* : 9 sonnets.

P. de Brach : *Fête à Bordeaux* : 9 sonnets.

(4) Sur le trépas de François Ier, sur celui du comte d'Enghien, etc.

(5) II, 293. Sur la mort de Marie Compan.

dans le « *Siècle d'Or* » (1), en avait mis trois parmi ses épitaphes (2); avant lui surtout, un livre dont l'effet fut considérable non seulement consacra cet usage du sonnet, mais encore institua une mode nouvelle : trois princesses anglaises, Anne, Marguerite et Jeanne Seymour, avaient fait cent distiques latins sur la mort de Marguerite de Navarre ; les jeunes gens de la Brigade et leur maître, Ronsard, du Bellay, Denizot, Baïf, Morel et Daurat les traduisirent en grec, en italien, en français, et firent suivre cette traduction de divers morceaux, entre autres de dix sonnets (3). Ce fut le premier « *Tombeau* », et pendant tout le XVI[e] siècle, une foule de personnes notables reçurent ainsi un hommage postume que publiaient pieusement la famille ou les amis : le roi, le poète, le gentilhomme, Henri II, du Bellay, Morel, avaient jusqu'après la vie des flatteurs ou des admirateurs pour exalter leurs vertus et pleurer sur leur fin. Naturellement ces « *Tombeaux* » n'empêchaient pas la production de pièces isolées où l'on honorait des défunts chers ou illustres, et dont l'abondance fut infinie. Chaque mort faisait lever une moisson de sonnets, car c'est le sonnet encore qui occupe la plus large place en cette gémissante poésie (4).

L'habitude de faire précéder ou suivre un volume de menues pièces à la louange de

(1) Lyon, 1551 (B. N. Rés. Invent Y[e] 1653).
(2) P. 217, 219, 222.
(3) Paris 1551. (B. N. Rés. Y[e] 1663).
(4) *Le Tombeau* de Morel a 6 sonnets ; celui de Jodelle, 5 ; celui de du Bellay, 4.
Voir de plus tous les *vers funèbres* au hasard. Entre 1550 et 1589 on n'y trouve presque que des sonnets.

l'auteur était moins ancienne en France : la plupart s'en passaient ; les autres se contentaient d'un dizain, comme Pelletier dans son recueil de 1547. Avant 1550 on s'était servi du sonnet pour cela. Saint-Gelais en avait mis un en tête de son *« Traité sur les jugements d'astrologie »* (1546) et en tête de son édition des *« Voyages adventureux de Jan Alfonce »* (1). Après lui Scève en avait mis un en tête des *« Marguerites de la Marguerite »* et un anonyme un autre à la fin ; *« Laure d'Avignon »* de Philieul, se terminait par un sonnet de Jean Charrier, d'Apt (1548). A partir de 1550 on usera de lui presque exclusivement. D'autre part, cette habitude va prendre une extension soudaine. Désormais il n'y aura guère de livres où, successivement, dans les premières pages, des poètes ne garantissent péremptoirement le mérite de l'ouvrage et ne le recommandent à la postérité. Il y a au reste des motifs à cette quantité de pièces liminaires : d'abord l'école nouvelle sentait le besoin de paraître étroitement unie aux yeux du public ; plus tard les nouveaux venus, en sollicitant quelques vers de Ronsard ou de Daurat, qui ne les refusaient jamais, faisaient acte d'adhésion à la Pléiade et comptaient ainsi détourner sur eux quelques rayons de sa gloire. Enfin, quand la mode se fut généralisée, après 1570 environ, on mendia des vers non seulement à des écrivains en renom, mais encore à tous ses amis : les plus obscurs présentèrent le plus grand amas de pièces laudatives (2);

(1) Privilège en 1547.
(2) Claude Turrin (1572) a 6 sonnets liminaires ;
J. de la Péruse (1573) a 6 pièces liminaires, dont 5 sonnets ;
P. de Brach (1576) en a 15, dont 5 sonnets ;
Le Loyer (1579) 14, dont 6 sonnets ;
En 1599, le capitaine Lasphrise en aura 25, dont 13 sonnets.

ils espéraient peut-être donner l'illusion d'une célébrité déjà établie et provoquer avant toute lecture un jugement favorable : le moyen de ne pas croire à un talent proclamé par tant de gens et par tant de sonnets ?

Par contre on se mit assez tard à employer le sonnet pour lancer un trait à un méchant ou une raillerie à un sot. On le pensait grave par nature et ennemi de la facétie (1). Saint Gelais l'avait tenté à deux reprises, en imitation de Berni et de Marulle (2), mais on ne l'avait guère suivi, et c'était sous la forme de huitains ou de dizains qu'on avait cultivé l'épigramme agressive à la manière de Martial (3). Puis, quand les théories de la Pléiade se furent imposées, et que la poésie fut promue au rang de religion, dont les poètes furent les pontifes, on méprisa les joyeusetés comme vulgaires et malséantes (4). Mais les Regrets de du Bellay, si vifs et si mordants, démontrèrent que les sonnets, entre des mains expertes, étaient susceptibles eux aussi de piquer et de déchirer : dès lors il y en aura de moqueurs, il y en aura d'outrageants. Ceux de cette espèce seront, il est vrai moins communs que les autres, car la muse du XVIe siècle ne se déride point facilement. Mais il n'existe pas néanmoins un livre de vers où il ne s'en rencontre, un poète qui n'ait eu son heure de bonne humeur ou de férocité (5).

(1) Sibilet, loc. cit.
(2) I, 288, 285.
(3) Cf, Marot, épigrammes, passim.
(4) *Les Gaytés*, de Ronsard, Magny, etc., toutes lyriques et mythologiques sont des souvenirs des anciens dithyrambes et de la poésie bachique. Elles n'ont que le nom de gai.
(5) Voir : Jodelle. (Ed. Marty-Laveaux) II, p. 341.
Binet. Diverses poésies (1573) p. 167. — (B. N. — Rés. p. Y[e] 295).
J. de Laperuse. Diverses poésies (1573) p. 174. — (B. N. — Rés. p. Y[e] 295).
G. du Buys. Poésies. (1585) p. 86, 96, 123, etc.

Le sonnet fut encore employé à certains usages décriés aujourd'hui, très prisés au XVIe siècle : l'anagramme, l'énigme et l'acrostiche. Ce sont pour nous de misérables distractions, bonnes pour des enfants ou des simples ; c'étaient, alors, des jeux pleins d'ingéniosité, auxquels on se complaisait sans honte. Pourtant les bons poètes s'en abstinrent : il n'y en a ni de Ronsard, ni de du Bellay, ni de Desportes. Daurat fut une exception ; il fit des anagrammes toute sa vie et en fut loué : sur les six sonnets qui nous restent de lui (1), deux sont des anagrammes développés. —Quant aux énigmes,elles étaient fort populaires en Italie ; il y en avait de deux sortes, l'une puérile, mais chaste, l'autre, en termes qui faisaient songer aux pires obscénités, mais dont le mot n'avait rien qui choquât la pudeur (2). C'est la première qui passa d'abord en France ; il y en a beaucoup, en quatrains et en huitains, dans le *Siècle d'Or* (1551), 27 en quatrains et en dizains dans le *Ruisseau de Fontaine* (1555) (3). La seconde florit avec l'italianisme, à partir de 1572. Le Capitaine Lasphrise et Jean Grisel en insèreront dans leurs œuvres (1599) ; mais la mode en durait depuis si longtemps, que Alexandre Sylvain, dont 50 sont publiées en 1583, en fait ressortir comme une rareté la décence (4). Le sonnet n'était de rigueur,ni pour l'une,ni pour l'autre, mais il devint la forme la plus

(1) Je ne parle pas du poème en 5 sonnets sur la paix (1570).

(2) Voir les *Facétieuses nuits* de Straparole, dont la 1re partie parut en 1550.

(3) Par Charles Fontaine.

(4) « Je n'ignore pas que plusieurs estiment que la beauté des œnigmes consiste en ce qu'en apparence elle soit lascive ou deshoneste et que la signification soit tout aultre ». (préface).

fréquente (1). — Enfin l'acrostiche, qui sévissait bien avant 1550, apparaît de temps en temps au XVIe siècle, en sonnet : on cite même un recueil entier, celui de Guillaume de Poëtou, en 1565 ; certains, par leurs complications, firent même quelque bruit, ainsi celui de Jean Schelandre qui se lit tout ensemble en acrostiche, mésostiche, losange et croix de Saint-André (2). Il était naturel que pour l'acrostiche, comme pour l'énigme, on se servît du sonnet : il offrait une difficulté de plus à des gens qui jouaient avec les difficultés.

Enfin la musique du XVIe siècle était grave et savante ; les sonnets lui seyaient : tous ceux qui eurent de la réputation furent notés et chantés à 4, 5, 6 ou même 7 parties : ainsi le sonnet-dialogue de Magny. Leur seul inconvénient était d'être un peu longs : un ou deux quatrains suffisaient d'ordinaire pour un chant de quelque durée. Aussi ne sont-ils pas très nombreux : même dans les « Sonetz de Ronsard mis en musique par Philippe de Monte » (3), il n'y en a que onze sur 29 morceaux. Mais on en rencontre, dans presque tous les recueils qui nous sont parvenus, de Goudimel, Jannequin et Arcadet (4) et tous les compositeurs observent la même règle : la mélodie du second quatrain est identique à celle du premier (5). Le musicien, guidé par les rimes, respecte donc l'ancien rythme du sonnet ; à son insu, il refait un peu une ode dorienne.

(1) Dans *Sylvain,* 30 énigmes sur 50 sont en sonnets.
(2) Cité dans Larousse.
(3) B. N. Rés. Vm 7-615.
(4) Ainsi : *Chansons,* 1573 (B. N. Rés. Vm 7-204).
Verger de musique, 1559. (B. N. Rés. Vm 7-195)....
(5) Je n'ai relevé qu'une exception dans le *Verger* (sonnet sur la prise de Metz).

Ainsi le sonnet envahit à peu près tout le domaine de la poésie courante ; il loue les attraits des dames, complimente les rois, brille dans les fêtes, pleure les morts illustres, patronne les jeunes poètes, raille un ennemi et descend jusqu'aux laborieuses bagatelles, amusement d'une société dont le goût n'était pas toujours excellent. Il fait partie intrinsèque de la vie sociale. Il correspond à des besoins et à des coutumes. Dans le monde des écrivains, en province même, il a sa place en toute occurrence. Que des magistrats lettrés, réunis loin de Paris, profitent de la moindre occasion pour faire assaut de vers légers, ils s'escrimeront aussi sur des sonnets : la *Puce de Mlle Desroches* en suscita 8 en 1579 aux grands jours de Poitiers, et le portrait sans mains de Pasquier 25 en 1583 (1). D'ailleurs les auteurs, dans leur infatuation, n'ont garde d'égarer rien : à un ou plusieurs livres d'*Amours* succède, presque inévitablement, un livre de *Mélanges* où ils ramassent tous leurs sonnets mondains, littéraires, épigrammatiques et funèbres qu'ils ont conservés précieusement, et dont ils ne veulent pas frustrer la postérité.

II

Entre l'avènement de Henri IV et 1660, date mémorable où va triompher l'art classique, plusieurs des emplois auxquels était attaché le

(1) Aux grands jours de Troye. Il s'y fit beaucoup de vers latins, en outre. Ces magistrats étaient si bons humanistes !

sonnet vont successivement disparaître, parce que la société française se transforme et que ses goûts changent avec elle.

On cesse de chanter des sonnets bien avant 1600. La musique vocale en effet est allée vers la vivacité et la simplicité. Au XVIe siècle, elle demandait la réunion de plusieurs voix et un ensemble de plusieurs parties; lente et large, elle se distinguait à peine de la musique d'église. Dès le XVIIe siècle on ne fait plus que des « airs » très courts, formés de 4, 5 ou 6 vers, ou des chansons en plusieurs couplets, tous sur la même mélodie, le plus souvent suivis d'un refrain (1). On se plaît surtout à mettre des paroles sur un motif de danse : une sarabande, une gavote, une courante. Or les sonnets ne convenaient guère à cette musique renouvelée : ils étaient trop longs pour un « air » ; ils n'étaient pas divisibles en parties égales pour une chanson ; enfin ils ne se prêtaient pas à la mesure d'une danse. Aussi n'en existe-t-il plus dans aucun recueil (2).

On cesse également de faire des *Tombeaux* ; de loin en loin en loin il en paraît un : celui de Desportes en 1606, par Montreuil, qui passa inaperçu, celui de Péresc, en 1638, par Bouchard, qui renferme des vers en 40 langues et dont se moqua même Chapelain (3). Après

(1) On en faisait déjà de ce genre au XVIe siècle; par exemple la jolie chanson de Desportes : *Rosette, pour un peu d'absence...*

(2) On le constatera en parcourant :

Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth. 1617. (B. N. Rés. Vm 7-566).

Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant. Sercy 1661. (B. N. Inv. Y. 10632).

Paroles de musique, dans les *Poésies* de Perrin. 1661, p. 217-272, etc.

(3) *Correspondance,* I, p. 359.

Henri IV aucun grand personnage n'en a plus, ni Richelieu, ni Louis XIII. Plus heureux, le duc de Guise faillit avoir le sien en 1664 ; quantité de poètes avaient fait des épitaphes ; Corneille avait écrit un sonnet ; Mézerai aussi, « ému d'un grain de folie », a-t-il dit lui même, et « une nuit qu'il ne pouvait dormir » (1). Ce recueil ne fut jamais publié ; la mode avait disparu sans retour. Les *épitaphes* mêmes partagent le sort des *Tombeaux*, et se font de moins en moins. Tout cela devait être remplacé par l'oraison funèbre, on sait avec quelle ampleur et quelle majesté (2).

Les fêtes de la cour se modifièrent aussi peu à peu. Sous Henri IV et Louis XIII on en donnait encore de somptueuses. En 1609 on put voir les chars de Neptune et d'Amphitrite, sur une mer artificielle, entourés de tritons et de Néréides, Arion précipité de son vaisseau, puis monté sur un dauphin : mais ce qui était l'attrait de ce spectacle c'étaient les merveilles de la mise en scène et la richesse des costumes (3) : tout l'honneur en revenait aux tailleurs et aux machinistes ; la poésie ne figurait guère que dans le chant d'Arion ; le reste n'était guère que pantomime et défilé magnifique. Sous Louis XIV on

(1) *Revue Française*, 1859. T. XVII, p. 568 : Lettre de Mézerai.

(2) De même, d'après Goujet (Biblioth. XVII, p. 181) Gilles Boileau voulait en 1657 former le Tombeau de M. de Belliévre, et ce tombeau n'existe pas. En province même quelques rares tentatives avorteront. Brieux, un normand, commencera le Tombeau de M[lle] de la Luzerne et ne l'achèvera pas. (Voir ses *Œuvres*, 1671, fin. B. N. Inv. Z. 14084). Un beauceron, Espitalier, annoncera un Tombeau de Louis XIV, qui, s'il a jamais été fait, est resté inédit. (Merlet, *Poètes beaucerons*).

(3) Malherbe. *Lettres*. Ed. Blaise, 62 et 63. Cousin, *Soc. française*, I, 290 et sqq.

raffolera des ballets, propres à faire briller un jeune roi et les jeunes femmes de son entourage : or c'est la danse et la musique qui y sont l'essentiel ; les vers et l'action même n'en sont que le prétexte. Aussi les sonnets y sont-ils très rares : il n'y en a que quatre dans tout le volume de ballets qu'a laissé Benserade (1). Après 1664, il n'y en aura plus. Quant aux entrées solennelles, elles se font avec moins de décor ; on se contente pour les inscriptions de distiques ou de quatrains, en latin ordinairement, et au lieu de poésies, c'est de harangues qu'on fatigue le roi.

La mode des pièces liminaires persista davantage. Elle régnait plus que jamais entre 1630 et 1650 : les ouvrages étaient alors précédés de tout un cortège de sonnets, d'odes, d'épîtres, d'épigrammes latines et françaises, rivalisant d'enthousiasme et de lyrisme à la gloire du fortuné auteur ; les poètes en vue, comme Corneille, Boisrobert, Scudéry, Scarron, y coudoyaient d'infimes rimeurs, comme Ragueneau ou Pelletier, et de simples amateurs lettrés tout heureux de faire figurer leur nom en telle compagnie. On touche au ridicule, parfois, tant le nombre et le ton des éloges sont peu en rapport avec la valeur du livre : c'est ainsi que la *Veuve* de Corneille a 26 pièces liminaires (2), les *Chevilles* de Maître Adam Billault 68 (3), la *Muse naissante du jeune Apollon* 77 (4). Ce n'est pas qu'il n'y ait jamais eu de protestation. Colletet, longtemps

(1) un dans les *Noces de Thétis et de Pélée* (1654).
deux dans *Psyché* (1656).
un dans les *Plaisirs de l'Isle enchantée* (1664).

(2) dont 4 sonnets.

(3) dont 9 sonnets.

(4) dont 11 sonnets.

auparavant (1), avait fièrement déclaré qu'il n'emprunterait pas la plume d'un ami pour lui « dresser une préface ou une apologie », que ce soin « répugnait à son naturel » et qu'il était « ennemi du fard » : mais cela dit, il avait tout de même inséré une élégie de Frenicle et des stances de du Ryer, à sa louange naturellement. Or, entre 1657 et 1659, subitement, la mode tomba, comme en fait foi la préface de Boisrobert pour la deuxième partie de ses *Epîtres ;* il annonce qu'on ne verra plus les pièces de Corneille, Ménage et Sarrasin faites pour la première. « J'ai trouvé à propos de ne pas les mettre à la tête du second (volume), tant parce qu'ils n'y eussent point été nouveaux comme tout le reste, qu'à cause qu'ils eussent blessé ma modestie et la coutume qui ne les y souffre plus » (2). Dès lors on se borne à une préface où soi-même on présente son ouvrage au public ; il est très rare de rencontrer une recommandation étrangère et il n'y en a jamais qu'une (3). D'Aubignac qui, en 1664, revint à l'ancien usage et remplit presque un demi-volume de pièces liminaires pour un mauvais roman, fit rire tout le monde à ses dépens et aux dépens de sa malencontreuse *Macarise, reine des Isles Fortunées.*

Ailleurs, le sonnet se maintient mieux. On recourt encore à lui, sinon toujours, du moins généralement pour complimenter en pompeux langage, un grand seigneur, un ministre ou un

(1) Préface à l'édition de ses poésies, en 1631.
(2) Paris, in 8. 1659.
(3) Ainsi en 1668, la *Théologie des Saints*, du jésuite Delidel, a en tête une ode de Corneille.

roi : c'est alors le « sonnet héroïque » comme on l'appelle depuis la fin du XVIe siècle (1). Malherbe et Corneille en ont laissé ; Maynard en réunit 58, et on en relève 26 dans le *Sacrifice des Muses,* hommage collectif du Parnasse à Richelieu, sous la direction de Boisrobert (2). Et ils sont parfois généreusement récompensés, comme celui de Mayret sur la Paix des Pyrénées, payé 10.000 écus par Anne d'Autriche (3).

Il se maintient aussi dans la vie mondaine et les relations galantes ; toutefois sa place n'y est plus si belle. Sa part est rognée, car il a surgi des concurrences dangereuses : stances, de plus en plus répandues, à son détriment ; madrigaux, qui ne sont plus le sonnet allongé de Ronsard, mais de petites pièces en rythme quelconque, où l'on vise à l'esprit et à la gentillesse, où on affecte l'aisance et la désinvolture, et où, par conséquent, on emploie de plus en plus les vers libres. Puis des engouements surviennent qui passionnent les ruelles : on s'écrit à tout propos des lettres laborieusement badines, après Voiture et Sarrasin ; on fait son portrait et ceux de ses amis, après la Grande Mademoiselle ; on compose des maximes amères et désenchantées après Madame de Sablé. Les sonnets galants ne sortent pas de la circulation, mais ils y sont en minorité. Mascarille, avec son exagération comique, indique assez exactement dans quelle mesure on les rencontre, quand il se targue de faire courir

(1) Sans doute par imitation du Tasse qui avait donné ce nom à une suite de sonnets de ce genre.

(2) Paris, 1635, in-4.

(3) *Ménagiana.* Ed. 1693, p. 92.—Cité par L. de Veyrières II, p. 7.

dans Paris « 200 chansons, autant de sonnets, 400 épigrammes et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits » (1). Les recueils de Sercy, entre 1653 et 1660, vont épaississant toujours, mais le total des sonnets ne s'élève pas dans les mêmes proportions : il y en a 86 dans le premier, 49 dans le second, 56 (2) dans le troisième, 95 dans le quatrième, et 64 dans le cinquième. Pour nombreux qu'ils semblent, ils n'en sont pas moins noyés dans un véritable déluge de madrigaux.

L'épigramme eut son âge d'or, à partir de 1589. En effet, les guerres civiles n'avaient pas été uniquement atroces : elles avaient eu leur côté plaisant ou grotesque ; elles avaient aiguisé l'esprit de malice et de satire. Entre les batailles, le rire avait souvent sonné, franc et clair, ou strident et sarcastique (3) : en certains cas, n'est-il pas aussi meurtrier que le plomb ? La Fronde, où les partis échangèrent plus de quolibets que de coups, porta au comble le goût de la poésie moqueuse : chansons, parodies, persiflages variés, invectives, manuscrits ou imprimés hâtivement sur des feuilles volantes, se glissaient dans toutes les poches, se colportaient par toutes les ruelles, se chantaient ou se criaient, mêlés aux huées, jusque sous les fenêtres de Mazarin (4). Aussi, de 1589 à 1640, et plus encore, de 1640 à 1660, l'épigramme

(1) *Précieuses ridicules*, Sc. X.

(2) Il faudrait peut-être défalquer 23, en bouts rimés, sur la mort du perroquet de Mme du Plessis-Bellière.

(3) Voir le *Recueil des poésies Calvinistes*. Ed. Tarbé, Reims 1866.

(4) Voir : C. Moreau *Choix de Mazarinades*, 2 vol. (Société de l'histoire de France).

agressive est partout reçue et partout prisée : le culte des Muses n'a plus la gravité ni les rites majestueux d'autrefois. Or le sonnet tient une place assez large dans toute cette littérature railleuse. Dans l'usage courant, on lui préfère sans doute les vers libres, rapidement griffonnés, où l'excellence d'un trait final fait excuser plusieurs lignes de platitudes. Néanmoins il se retrouve dans toutes les polémiques ; celle des luttes religieuses (1), celle des Mazarinades (2), celle de l'Antimoine (3), les médicales comme les politiques.

Bien plus, Maynard, un des rares poètes qui, en France, se soit exclusivement adonné à l'épigramme (4), ne s'est servi que du sonnet pour toutes les méchancetés et les mélancolies acerbes qu'il versifiait ; car il travaillait avec soin ces petites pièces où il épanchait sa bile de provincial aigri ; il voulait qu'elles n'eussent pas trop l'air gascon, qu'elles eussent du style et de la tenue (5) : voilà pourquoi il dédaigna les vers libres.

Enfin, si l'anagramme et l'acrostiche semblent avoir perdu de leur vogue, l'énigme est très appréciée du grand monde et des précieuses, entre 1610 et 1660. Mascarille les met au même rang que les portraits. En 1623, La Charnaye avait fait imprimer 83 énigmes à la suite de sa

(1) Dans les *poésies Calvinistes,* 32 sonnets sur 95 pièces.

(2) On trouvera des sonnets aux n°s 4, 810, 845, 3691, 3692, 3693, 3738, 3757, 4018, etc....

(3) Sur cette polémique, Cf. Raynaud : *Les médecins au temps de Molière,* pp. 195, 199.

(4) Cf. Faguet. Art. sur Maynard. *Revue des Cours et Conférences,* 1894. 29 nov.

(5) Ed. Courbé, 1646, in-4, p. 71.

tragédie de Madonte (1). En 1646, Cotin en avait publié tout un recueil (2), avec un discours préliminaire où il établissait que les énigmes ont pour elles l'autorité des Grecs, des Latins, des Hébreux, d'Hérodote, de Josèphe et de maint auteur considérable ; il y blâmait celles qui désignent, même des choses honnêtes par des images sales ; il en faisait enfin dogmatiquement la définition (3) et la théorie. Elles n'exigent pas le sonnet, non plus qu'au XVIe siècle, et La Charnaye n'use point de lui une seule fois, pour les siennes ; mais on revient à lui quand on les soigne, et Cotin en a 55 sous cette forme, contre 23 en vers libres.

Donc en 1660, à l'aurore de la littérature purement classique, le sonnet est exclu de la musique, des fêtes à la cour, et des premières pages des ouvrages nouveaux. Les Tombeaux ne se font plus. Dans les relations de galanterie, il lutte contre la concurrence des madrigaux, dans l'épigramme et dans l'énigme contre celle des vers libres. Il ne s'impose plus que dans les compliments courts aux princes et aux ministres, et, forcément, il est alors réservé pour les grandes occasions : c'est le sonnet héroïque. Il n'est plus comme jadis une forme habituelle de la pensée poétique ; il sort du courant de la vie normale ; on ne fait plus de sonnets instinctivement, pour ainsi dire : ce sont des œuvres réfléchies et travaillées. L'étude des nouveaux emplois auxquels on l'utilise conduit à la même conclusion.

(1) « *La Muse champêtre* », Paris 1623.
(2) « *Recueil des Enigmes de ce temps* ». B. N. Inv. Y• 7927.
(3) « Discours obscur de choses claires et connues, lequel on donne à expliquer pour l'exercice et le divertissement de l'esprit ».

III

En face de la préciosité alambiquée, pédante et musquée, éprise des demi-teintes et des nuances fines, se développe une littérature haute en couleur, débraillée, cynique. A la psychologie compliquée, à l'optimisme sentimental, elle opposait la réalité entière avec ses misères et ses laideurs, aux subtiles causeries la brutalité du gros rire, à la chambre bleue de l'Incomparable Arténice les cabarets où le vin et le tabac mêlaient leurs odeurs. C'étaient Sygogne et Régnier qui revivaient en ces écrivains, grands rieurs et grands buveurs, mal vêtus et mal embouchés. Mais l'un d'eux eut mieux qu'une verve grossière et fumeuse : il était capable de comprendre la simple et fraîche nature, et d'en donner parfois la sensation ; il avait l'allure aisée la rime riche et l'expression pittoresque : c'était Saint-Amant (1). Il fut le meilleur représentant de cette école réaliste.

Dans son œuvre, les sonnets sont peu nombreux (2) : il devait se sentir les coudées plus franches dans les stances ou dans l'ode. Mais l'obligation de se restreindre à quatorze vers lui fut salutaire et plusieurs sont excellents. Ici (3), il dépeint l'hiver des Alpes « avec son air net et sain », « sa robe d'innocence et de pure splen-

(1) Il débute dans la littérature en 1619 par l'*Ode à la solitude*. Il avait 25 ans.
(2) 28 en tout dans l'édition de 1661, celle que j'ai sous les yeux.
(3) p. 274. (Ed. 1661).

deur » ; là (1), l'automne des Canaries, vermeil et embaumé, où

> les figues, les muscats, les pêches, les melons
> ... couronnent ce dieu qui se délecte à boire.

Ailleurs (2), il montre l'accoutrement piteux des prodigues ruinés qui abritent leur tête « sous la coiffe d'un chapeau », leurs épaules sous « la frise d'un manteau » et qui, l'hiver, « dans la salle aux fagots » couchent « trois dans un drap sans feu ni sans chandelle », éclairés par la prunelle des chats. Il se met lui-même en scène : dans la béatitude d'un demi-sommeil, au fond de son lit tiède, « les yeux entr'ouverts », et « une main hors des draps », il écrit languissamment à son ami Baudouin pour louer la paresse (3); « assis sur un fagot, une pipe à la main », il regarde monter la fumée bleue, et médite sur l'espérance humaine légère et vaine comme elle (4). Tantôt c'est la vive esquisse d'un paysage ; tantôt il fait songer à de petites toiles hollandaises, pleines de couleur et de vie (5). C'est sans doute la veine de Regnier et, partant de du Bellay. On peut aussi leur donner pour précédents quelques sonnets familliers, dispersés dans les *Mélanges* ou les *Recueils* (6). Mais ceux de Saint-Amant appartiennent à un genre nouveau : ils sont uniquement descriptifs, ni satiriques, ni moraux ; au contraire ils rendent avec une visible sympathie tout ce monde de

(1) p. 307.
(2) *Les Goinfres*, p. 250.
(3) p. 249.
(4) p. 188.
(5) Sainte Beuve. *Lundis XII*, p. 145.
(6) Ainsi le fameux sonnet de des Yveteaux, cité dans le Grand Dictionnaire de Larousse. (XV, p. 815).

gueux râpés. Avant le XIX[e] siècle, ils savent, sobrement et avec esprit, faire goûter le charme un peu âcre de la vulgarité, tirer des choses triviales ce qu'elles comportent de poésie, amuser l'œil au clair-obscur des taudis et au bariolage des haillons.

Mais ce réalisme tempéré devait se perdre dans le burlesque, qui, après 1644 (1), règne sur la littérature et traîne en pleine extravagance tous les déclassés, tous les indépendants, tous les coureurs de faciles succès. Il est favorisé par les folies de la Fronde qui met la guerre civile en vaudevilles, et surtout par une réaction contre l'afféterie des précieuses, le rigorisme de Malherbe et le fatras néo-antique des héritiers de Ronsard. On bafoue les chefs-d'œuvre ; on trouve matière à bouffonnerie dans les sujets les plus graves ou les plus tristes ; de sang-froid l'on se jette dans l'absurde et l'incohérent; il n'y a plus qu'irrévérence, parodie, fantaisie éperdue, et les hautes pensées ne servent qu'à faire ressortir les plus basses facéties. Pendant une dizaine d'années, l'antiquité parut s'abîmer parmi les ricanements ; on fut entêté de Berni, de l'Arioste, surtout des Espagnols, Lope de Vega (2) et Quevedo, à la fois grandiloquents et railleurs, dont l'âpreté et le sel plus gros agréaient mieux que la légèreté italienne. Ce furent des années de démence, de bacchanales intellectuelles, pendant lesquelles la poésie, réduite à l'état de perpétuelle joyeuseté, eut le Typhon pour Iliade, et pour Homère Scarron (3).

(1) Date du *Typhon*.
(2) Je ne parle pas, naturellement, de ses tragédies.
(3) Morillot. *Scarron et le genre burlesque*, p. 135-163.

Scarron donna le meilleur type du sonnet burlesque, essentiellement composé de douze ou treize vers très sérieux, suivis d'une réflexion saugrenue ou d'une trivialité. L'effet comique est produit par le contraste brusque et violent entre le commencement et la fin. C'est ainsi qu'il décrit une montagne colossale, d'où sort un torrent avec un horrible fracas, et il termine en constatant que sur ce mont, il ne lui est « jamais rien arrivé » (1) ; c'est ainsi encore que, imitant Lope de Vega (2), il passe en revue pyramides, palais, Colysée, « superbes monuments de l'orgueil des humains », tous effrités, rongés, ruinés par le temps, pour aboutir à cette conclusion pratique :

> Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir
> qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude ? (3)

Assurément Scarron avait eu des prédécesseurs, même en France ; son procédé d'opposition brutale avait été connu, même de médiocres rimeurs comme du Buys (4) ; mais personne ne l'avait pratiqué si méthodiquement, avec autant

(1) Scarron, Ed. 1719, I, p. 65.
(2) Ménage. *Anti-Baillet*, I. p. 211.
(3) I, p. 66.
(4) Voici de lui un très mauvais sonnet, mais tout à fait dans le genre de Scarron :

> Le peintre de si prez, de nature admirable
> imite les beaux traits tant soient ingenieux,
> qu'il nous trompe souvent et la main et les yeux,
> nous faisant une feinte apparoir veritable.
> De cent inventions le poete delectable
> nous louange si bien les hommes et les dieux
> et mesme la vertu, rare present des cieux,
> que son œuvre il nous rend presques inimitable.
> Mais le musicien qui souvent nous ravit
> d'un son mélodieux et le corps et l'esprit,
> ne pense pas moins qu'eux en rapporter la gloire.
> Ie sçay bien toutefois a qui est deu l'honneur,
> et si ne sçay pourtant, d'un iugement bien seur
> qui est celuy des trois qui aime mieux à boire.

(Ed. 1585, p. 135).

de verve et de gaîté. Personne de son temps, ne l'égala non plus (1).

Les sonnets réalistes ou burlesques parurent toujours isolés, toujours en fonction d'épigrammes. Pourtant on peut citer une suite de vingt-deux où d'Alibray a chanté le vin et l'ivresse (2); une autre de quarante sur le mouvement de la terre, où le même d'Alibray combine d'étrange façon le badinage et l'astronomie et compare la rotation de notre planète au tournoiement des choses devant l'ivrogne (3); une de vingt enfin où Benserade, résumant amours et contr'amours, avec le souvenir peut-être des blasons de Marot, oppose les laideurs aux beautés féminines, la belle bouche à la laide, le joli nez au vilain, etc... (4), et sauve à force d'esprit ce parallèle de ce qu'il a de déplaisant. Ces trois tentatives, où le burlesque est d'ailleurs fort adouci, sont les seules qu'on puisse relever : on a généralement compris que les sonnets de ce genre ne pouvaient amuser longtemps, et qu'une série, loin de réjouir, fatiguerait.

De plus, même isolés, ils furent peu nombreux : d'Assoucy n'en a pas un sur 37 (5), ni Loret, malgré le titre, sur les trois de son livre (6). Dans Scarron même, ils sont rares (7), mais par

(1) Il faut ajouter que, sur les sonnets de Scarron, plusieurs sont pareils aux sonnets courants : un galant ; un de description vive, analogue à ceux de Saint-Amant ; un d'invectives à une vieille, sujet peu nouveau ; plusieurs de circonstance, adressés à de grands seigneurs.

(2) Ed. 1653, p. 3-25.

(3) id. p. 77-116.

(4) I, p. 23-43.

(5) *Œuvres meslées*, 1613.

(6) *Poésies burlesques*, 1646.

(7) L'édition de 1719 n'a que 14 sonnets en tout : 4 ou 5 à peine sont franchement burlesques.

contre, comme dans Saint-Amant, écrits avec un soin manifeste et bien rimés. Le sonnet burlesque ne survécut pas au genre burlesque, qui périt avec la Fronde, objet du dégoût universel, et renié même par l'auteur du *Virgile Travesti*. Plus tard Regnard le tira une fois de la tombe et mit une ordure après treize vers de gracieuse description : une chûte dans la crotte, après un coup d'aile; ce ne fut qu'une résurrection d'un jour : le sonnet burlesque était bien mort en 1660.

Enfin en 1648, naissait d'un hasard, une espèce de sonnet destinée à une extraordinaire fortune et à une surprenante durée : c'est le sonnet en bouts-rimés. Dans une préface au poème héroï-comique de Sarrasin (1), Ménage a raconté les circonstances curieuses de cette naissance. « Un poète ridicule, nommé Dulot, se plaignoit un jour en présence de plusieurs personnes qu'on lui avoit dérobé quelques papiers et particulièrement trois cents sonnets, qu'il regrettoit plus que tout le reste ; quelqu'un s'étonnant qu'il en eust fait un si grand nombre, il répliqua que c'étoient des sonnets en blanc, c'est-à-dire des bouts rimés de tous ces sonnets qu'il avoit dessein de remplir. Cela sembla plaisant, et depuis, on commença à faire par une espèce de jeu dans les compagnies, ce que Dulot faisoit sérieusement, chacun se piquant à l'envi de remplir heureusement les rimes bizarres qu'on lui donnoit » (2). Les poètes de profession

(1) *« Dulot vaincu, ou la Défaite des bouts rimés »*.—Œuvres de Sarrasin, éd. 1685, privil. 1655, II, p. 247.

(2) Colletet, dans son *Etude sur le Sonnet*, ne conteste pas ces faits, mais il prétend être l'inventeur du genre et avoir proposé des bouts-rimés à ses amis, dès l'année 1625.

partagent alors cet engouement ; on n'est bien reçu chez les dames que si on leur apporte des bouts-rimés (1). En 1649, cette fureur se calme un peu, comme en témoigne la préface de *l'Eslite des bouts-rimés* qui en publie de Boisrobert, de Benserade, de la Calprenède, de Tristan, de Desmarais, même de Sarrasin. En 1653, à la fameuse journée, dont Pellisson a laissé le procès-verbal, Mlle de Scudéry et ses amis ne s'escriment que sur des madrigaux ; les seuls bouts-rimés qui soient écrits, le sont à l'office, par un écuyer, à côté d'un laquais qui fait des vers burlesques (2). Mais en 1654, Fouquet les remet en vogue en en adressant à Madame du Plessis-Bellière sur la mort de son perroquet. « Cet exemple réveilla tout ce qu'il y avoit de gens en France qui sçavoient rimer ; on ne vit durant quelques mois, que des sonnets sur ces mesmes bouts-rimés, et leur sujet ordinaire estoit ou le perroquet ou Sainte-Menehould, que nous venions de reprendre sur les ennemis » (3). Ce fut un brillant renouveau : en vain, la même année, Sarrasin écrivait son *Dulot Vaincu* où Dulot était mis à mal par l'ode, les stances, la chanson, les madrigaux et autres chefs allégoriques de la poésie : les bouts-rimés prirent leur revanche dans la réalité, et, en 1658, le troisième volume de Sercy, en insérait 23 sur la mort du perroquet (4).

Ce même volume nous indique en même

(1) Préface de l'*Eslite des bouts-rimés,* 1649 (B. N. Y^e^ Inventaire 11429).

(2) Cousin. *Société franç.*, II. p. 259.

(3) Ménage, loc. cit.

(4) A la fin du volume,

temps que les faiseurs de bouts-rimés avaient deux manières de se distinguer : ils traitaient un sujet donné sur des rimes choisies pour obliger à réunir les idées les plus baroques et les plus incompatibles ; ainsi celles dont on usa pour pleurer le trépas de l'heureux oiseau furent : chicane — capot — pot — soutane — diaphane — tripot — chabot — profane — coquemar — jaquemar — barbe — débris — Barbe — lambris ; ou bien ils traitaient les sujets les plus différents sur les mêmes rimes ; ainsi sur : croc — rubrique — fabrique — roc — escroc — nique — politique — froc — Loche — poche — eau — lèche — mèche — berceau — six sonnets chantent successivement : l'amour, le tonnerre, le vin et la mort de Philis (1).

IV

Si l'on met à part le sonnet en bouts-rimés qui fit tout-à-coup irruption pour l'amusement des désœuvrés, le sonnet-épigramme, de 1589 à 1660, nous l'avons dit, se retire peu à peu de la vie littéraire et sociale ; ce n'est plus, à la fin, la forme réclamée par de persistants usages, l'organe ordinaire de la menue poésie. Il ne figure plus dans la musique vocale, ni en tête des livres, ni sur le socle des statues triomphales;

(1) Serey, III, p. 412-417.

De même Brébeuf (*Poésies*, 1658, p. 22-26) traite les sujets suivants : *Voyage de l'abbé de B.* — *Un homme ruiné au jeu.* — *Une femme fardée.* — *Une demoiselle laide.* — *Louange du melon*, sur les rimes que voici : lard — ivoire — fard — grimoire — hasard — machoire — lézard — décrotoire — hibou — fou — échine — Styx — babine — Phénix.

il n'est plus seul dans l'épigramme malicieuse ni dans les commerces de galanterie ; il n'apparaît que de temps en temps dans les compliments au prince, dans la littérature réaliste ou burlesque. Mais étant moins commun, il est mieux travaillé, mieux écrit et mieux rimé ; il attire les regards et fait plus de bruit. Quand il est signé d'un nom connu, sa publication est un petit événement ; il est examiné, critiqué, traduit même parfois en latin, comme le sera en 1666 celui de Benserade sur l'incendie de Londres (1). Donc le sonnet isolé grandit en considération : il hérite de celle qui était jadis réservée aux *Amours*. Déjà, aux yeux des beaux esprits, quand il est bon, « il vaut un long poème ».

Que l'on relise les sonnets de Voiture, de Corneille, de Saint-Amant, et des meilleurs parmi leurs contemporains, on verra combien ils sont souvent denses, nourris, copieux dans leur concision, combien supérieurs par le fond et la forme aux madrigaux et aux « petits vers ». On devine que les auteurs, en les écrivant estimaient faire une œuvre sérieuse et difficile. En effet un seul sonnet, bien venu, quand il avait su plaire, circulait sous le manteau, était en bonne place dans les recueils de pièces choisies et assurait une solide renommée : c'est ainsi que Porchères fut longtemps célèbre pour un sur les yeux de Gabrielle d'Estrées (2) ; des Barreaux

(1) Ménage. *Anti-Baillet* II, p. 238.

(2) Cité partout. Il est dans A. Delvau (*Sonneurs de sonnets*), etc., etc.

Colletet déclare que de son temps il était déjà démodé, et qu'on en aurait ri même à cause des « pointes, redites, petites chûtes et contrebatteries de mots ». Et. sur le sonnet.

pour un où, après Desportes, il avait imité Molza (1) ; des Yveteaux pour un, rempli d'un souriant égoïsme (2) ; Hesnault pour deux, très hardis et qui firent scandale, l'un sur Colbert et l'autre sur « l'Avorton » (3) ; ils n'eurent guère d'autre titre de gloire, mais il suffisait de celui-là. Quand Voiture et Malleville reprirent la *Belle Matineuse* d'Annibal Caro, après du Bellay, après Gilles Durant, après Desportes, après bien d'autres, cette lutte intéressa tout le public instruit, passionna chacun pour l'un des deux rivaux, et Ménage l'exposa dans une grave dissertation à Conrard (4).

Mais rien ne prouve mieux l'estime où l'on tenait le sonnet que la querelle à propos de Job et d'Uranie. Sans doute il ne faut point s'en exagérer la portée ni la durée. Commencée au début de Décembre 1649, elle était terminée le 25 du même mois. D'autre part, ce n'est pas uniquement la comparaison des deux pièces qui détermina les convictions ; ceux qui, en 1649, allèrent chercher pour l'opposer au sonnet sur Job (5), Uranie déjà vieille de vingt ans, opposaient en réalité, au jeune et sémillant Benserade, Voiture encore vivant dans toutes les mémoires (6) ; Mesdames de Rambouillet et de Longueville, en combattant pour Voiture,

(1) Cité dans le Grand Dictionnaire Larousse. (XIV. p. 878. Col. 2). D'après Voltaire, le vrai auteur serait l'abbé de Lavau (L. de Veyrières I, p. 276).

(2) Cité dans Larousse XV p. 815.

(3) Pour le 1er Cf. Larousse XIV, p. 878. Col. 1. — Pour le second : Larousse IX. p. 252.

(4) *Miscell*, p. 105 et sqq.

(5) Qui accompagnait une paraphrase en vers de quelques chapitres de Job.

(6) Il était mort l'année précédente.

défendaient un ancien ami, et avec lui le passé illustre et le prestige littéraire de la Préciosité. Enfin le premier volume de Sercy (1) ne cite que trente-quatre pièces sur Job et Uranie ; c'est assurément assez pour une polémique de trois semaines, mais il y a loin de là à la pluie de vers qui, a-t-on dit, s'abattit alors sur le Parnasse. Toutefois, avec ces restrictions, cette querelle fit un tapage fort honorable pour les deux auteurs et montra du même coup combien le sonnet occupait un rang élevé dans la hiérarchie des genres : jamais sizain ni madrigal n'ont soulevé pareille émotion.

M. Eugène de Beaurepaire (2) a raconté les incidents de ce tumultueux Décembre : la cour, la ville, puis les cercles de province se partagent en Uranistes et Jobelins. Chapelain, Corneille (3), riment là-dessus ; Sarrasin descend dans la lice et fait une glose en quatorze strophes dont chacune se termine par un des vers de Benserade ; Balzac analyse minutieusement les deux sonnets en pesants chapitres. Puis le débat prend plus d'ampleur grâce à Madame de Longueville, qui le pousse avec sa fougue accoutumée : elle demande à l'Académie de se prononcer ; l'Académie, où Benserade était influent, refuse pour ne contrister ni Benserade ni Madame de Longueville ; elle s'adresse alors à Antoine Halley, de l'Université de Caen, et le prie de s'entendre « avec les poètes et autres beaux esprits de la ville ». L'examen est fait et

(1) p. 417-456. Il s'y trouve 8 sonnets.

(2) *Revue de Rouen,* 1852, XX p. 129. L'article est exact et agréable. Je constate pourtant avec regret que l'auteur y prend *Délie* pour un livre de sonnets.

(3) Et surtout des obscurs : Lebret, Delage, Vignier.....

le verdict rendu dans la Chambre du Grand Conseil, par les Facultés réunies « à l'occasion de la semaine palinodiale » (1), et le 25 décembre Halley rédige une lettre où il couvre de fleurs Uranie et Job, mais décerne la palme à Uranie (2). On ne pouvait faire moins pour la femme de l'ancien gouverneur de Normandie, qui, l'année précédente, avait eu à Caen même une brillante réception. Il était temps, au reste, d'en finir : déjà grandissait un troisième parti, celui des indifférents, qui, avec Condé, se souciait peu de l'un et de l'autre, et qui, avec M[lle] de la Roche du Maine, « tenait pour Tobie ». Le jugement de Halley fut un prétexte acceptable pour déposer des armes qui, sans lui, seraient bientôt tombées d'elles-mêmes.

Donc deux sonnets avaient mis en mouvement, et un moment très excité, la cour, la province lettrée, l'Académie française et l'Université de Caen. Des poètes, des critiques, des princes et princesses du sang avaient écrit, cabalé et agi pour l'un ou pour l'autre, et personne n'avait cru le sujet indigne de ces efforts et de ces débats. Les suffrages étaient allés les uns à la fine élégance de Voiture, les autres à l'esprit alerte de Benserade, mais tous étaient un hommage indirect à la forme même du sonnet.

(1) C'est-à-dire la semaine qui suit le 8 Décembre.

(2) « La prélation de l'un », disait-il, « ne peut faire injure à l'excellence de l'autre ».

V

La nouvelle littérature qui va triompher après 1660, née d'un retour à Malherbe et aux anciens, est didactique, dramatique, oratoire, amoureuse d'ordre et de logique ; elle réprouve le burlesque et la préciosité, l'afféterie italienne et l'enflure espagnole ; elle a des ambitions hautes, s'adonne à des œuvres fortes et bien construites, dédaigne les pièces d'anthologie et les succès mondains. Quoiqu'elle n'eût aucune prévention contre le sonnet, elle devait, par le fait même de son développement normal, et sans lui déclarer jamais la guerre, lui porter les coups les plus décisifs et finir par le déloger de la poésie française.

Nous avons vu qu'après l'effondrement du burlesque, il lui restait une assez large place dans la galanterie, et qu'on usait encore de lui volontiers pour une méchanceté ou un compliment au roi. Or l'épigramme maligne va devenir rare après 1660 ; quand on tient un sujet sérieux de raillerie ou d'indignation, on fait une satire ou une lettre (1) ; quand il s'agit d'une boutade, c'est trop peu de chose pour qu'on s'impose une mesure de quatorze vers : Boileau et Racine se contentent de bien moins. — La poésie mondaine est systématiquement combattue et bafouée impitoyablement. Boileau ridiculise et Molière traîne sur la scène les Trissotins et les Orontes, les fades beaux-esprits, délices des

(1) Ainsi les deux lettres de Racine contre Port-Royal.

femmes et parure des ruelles, comme les gentilshommes rimeurs, qui, en un quart d'heure griffonnaient une sottise, puis allaient, avec une orgueilleuse modestie, « gueuser les encens » des complaisants. Impromptus, madrigaux, épigrammes, tous ces riens, excusables s'ils n'eussent point été imprimés, devenaient odieux par tout ce qu'ils cachaient de prétention sous leur air de négligence ; ils répugnaient à ces probes ouvriers, sévères pour eux-mêmes, respectueux du public et de l'art. Au nom du bon sens, ceux-ci attaquaient les pointes et les antithèses (1) ; au nom de la vraie poésie, le vide de la pensée, la facilité banale et les grâces frelatées (2) ; dans les deux cas, Molière choisissait pour cibles des sonnets, c'est-à-dire, nous l'avons montré, ce qu'il y avait de plus soigné dans cette méchante littérature : combien l'ensemble méritait ces critiques, puisqu'elles étaient si cruellement justes pour les pièces d'élite ? — Enfin, la poésie de circonstance, obligation jadis pour les poètes courtisans, à laquelle s'étaient pliés les plus fiers et les plus originaux, les Ronsard et les du Bellay, change à la fois de forme et de caractère ; on ne se hâte plus d'envoyer quelques vers de flatterie ou de condoléance : Lafontaine, Molière, glissent leurs louanges dans une dédicace (3), une comédie (4), une fable (5) ; Boileau assaisonne les siennes d'avis prudents, et même hardis (6), ou ne les

(1) *Misanthrope*, I, sc. 2.
(2) *Femmes savantes*, III, sc. 2.
(3) Voir les dédicaces d'Andromaque, de Bérénice, etc...
(4) *Tartuffe*, V, sc. 7.
(5) Lafontaine, XII f. 23, 26, 9.
(6) Boileau. *Epitres* I.

prend que pour entrée en matière ou conclusion d'un ouvrage sérieux (1). Donc la façon même dont ces grands hommes entendent leur métier d'écrivain, les amenait insensiblement à négliger, puis à mépriser les mots piquants, le style galant et les pièces de circonstance : c'étaient précisément les seuls asiles qui fussent demeurés au sonnet.

Cependant le sonnet même garde une valeur à leurs yeux. De loin en loin ils sacrifient à ce dieu dont, involontairement ils sapent les derniers autels ; et ils ne le font point par simple divertissement : leurs rares sonnets sont médités, écrits avec soin, conservés dans leurs papiers, et ils ne les désavouent pas. Molière accompagne d'un petit commentaire celui où il déplore la fin prématurée du fils de Lamothe-Levayer, son ami et son admirateur (2). Boileau déclare à Brossette que celui où il pleure la mort de sa jeune parente « est une des choses de sa façon dont il s'applaudit le plus » (3). Les bouts-rimés eux-mêmes ne leur paraissent point toujours misérables, et si Molière n'a pas dissimulé son aversion pour eux, une fois qu'il avait été prié d'en remplir (4), Lafontaine en 1684 n'a pas dédaigné d'en user pour répondre fort vivement à Furetière (5). Enfin, suprême consécration, l'Art Poétique ne marchandait ni la place (6), ni l'éloge au sonnet dans un passage fameux qui renseigne très mal

(1) Boileau. *Epitres* IV, (Sur le Passage du Rhin).
(2) En 1664.
(3) Lettre à Brossette, 15 Juillet 1702.
(4) Je hais des bouts-rimés le puéril.... fatras,
et tiens qu'il vaudrait mieux filer une.... quenouille.
(5) Petite édition Hachette : III, p. 449.
(6) Il y a 21 vers.

sur sa structure, comme l'a montré Th. de Banville (1), mais qui renseigne très précisément sur l'opinion courante à son égard ; on n'y voit pas en effet d'indication complète sur le groupement des rimes, le choix du vers, la répartition des idées ; certains préceptes sont au moins contestables, comme la défense de répéter un mot déjà mis, alors qu'une répétition est souvent une beauté ; mais par contre, on constate que Boileau admirait cette forme, qu'il la jugeait d'une difficulté décourageante, que, remontant aux sonnettistes postérieurs à la Pléiade et antérieurs au burlesque, les seuls dont il lui plût de se souvenir, il les estimait généralement médiocres et rarement acceptables. On ne peut saluer plus bas avec plus de déférence. Le sonnet devient un tour de forcé, d'une perfection irréalisable (2), digne d'un respect infini. Aussi le plus prudent est de s'en abstenir, et on s'en abstiendra. Les vers de Boileau sonnent pompeusement cet abandon.

Désormais, la littérature classique va l'ignorer absolument, et rien n'est plus typique, à ce propos, que la dernière page du chapitre *De Quelques Usages*, dans les *Caractères*. Deux pièces de vers y sont citées,et Labruyère ne s'est même pas aperçu que c'étaient deux sonnets, régulièrement construits, mais avec adjonction d'un refrain après le second quatrain et le second tercet ! et il les présente toutes deux, comme deux rondeaux !

Mais pendant que l'école de Racine et de Boileau s'imposait à la France, l'esprit des

(1) *Petit traité de poésie française :* Art. sonnet.
(2) « Et cet heureux phénix est encore à trouver ».

précieuses survivait dans une partie de la société parisienne. Les hôtels de Nevers et de Bouillon succédaient à l'hôtel de Rambouillet, avec Mme Deshoulières pour Sapho, et Benserade pour Voiture (1) ; Saint-Aignan y coudoyait Pavillon et Perrault ; Cathos et Madelon s'y fussent trouvées à l'aise. On s'y dédommageait d'être peu en faveur par les applaudissements de sa coterie, par de la gloire en chambre, et par des brocards contre les auteurs en vogue ; on y rimait des gentillesses à Iris et à Cloris, des stances sur une inconstance ou une infidélité (2) ; on s'écrivait des lettres badines, mêlées de petits vers. En retard sur leur époque par leurs goûts littéraires, ils l'étaient aussi par leur obstination à cultiver les formes en désuétude : c'était là que florissaient encore ballades, rondeaux et sonnets (3).

Benserade en était le grand homme : il était le souvenir vivant d'un temps béni et regretté où la poésie n'était que la distraction des oisifs et l'amusement des dames ; et il en apportait, pour ainsi dire le parfum un peu éventé. De plus, il était l'auteur de Job et de ballets célèbres ; sa conversation abondait, en mots piquants et en vives reparties. Que de raisons pour trôner en ces ruelles de mondaines et de bas-bleus, dernier abri des Orontes et des Philamintes ! Plus jeune, Saint-Pavin « tenait son coin parmi ces beaux esprits ». Lui aussi, était aimable et spirituel,

(1) Ste Beuve. *Portraits de femmes*, p. 351 : *Une ruelle poétique sous Louis XIV*.

(2) Voir passim le petit volume des Œuvres de Pavillon.

(3) Voir passim, Benserade, Mme Deshoulières, Saint-Pavin, Pavillon.

« sans autre ambition que d'être homme de bonne compagnie » (1) ; voluptueux, un peu sceptique, il faisait « son occupation de tous les plaisirs et son amusement des belles lettres » (2). L'un et l'autre, fermés à la vigoureuse et saine littérature du dehors, eurent à peu près la même facilité, la même finesse, la même malice pétillante et vite évaporée, avec un peu plus de nerf dans Benserade, un peu plus de fluidité dans Saint-Pavin. L'un et l'autre firent des sonnets et s'y complurent, Benserade pour des galanteries, des moqueries, des bouts-rimés et des compliments de circonstance (3), Saint-Pavin pour récréer une belle, pour railler ceux qu'il n'aimait pas ou celles qu'il n'aimait plus (4). Ce furent proprement les derniers sonnettistes : avec eux le sonnet finissait comme il avait commencé à Lyon, dans l'intimité des réunions élégantes, parmi des femmes instruites et des poètes de salon.

Mais ces cercles avaient de l'influence et des hautes amitiés. A l'Académie la majorité s'associait à leurs inimités et à leurs sympathies. Ses portes furent entrebaillées pour Racine, forcées presque par Boileau et closes pour Molière. Benserade y restait puissant, considéré pour ses vers, fêté pour ses mots, chéri pour l'agrément de son commerce, admiré en somme par tous ces hommes « propres à briller dans les conversations

(1) Préface de l'édition de 1759 (Amsterdam).

(2) ibid.

(3) Il y en a 71 dans les deux volumes de ses œuvres (Ed. Sercy, 1697). Je ne compte que pour un les bouts-rimés sur les mêmes rimes et p. 354, je ne compte pas un sonnet où il manque le dernier tercet.

(4) Il y en a 53 dans l'édition de 1759.

ses œuvres où s'étalait fièrement le sonnet victorieux (1). La même année, M. Mignon, «maître de la musique de l'Eglise de Paris », proposait de nouvelles rimes (2) pour un autre concours dont le prix était encore une médaille du roi, qui avait aussi pour sujet l'éloge de Louis XIV, et qui eut pour juges les ducs de Nevers et de Vivonne. Il y eut 192 envois, et ils parurent en janvier 1683 dans un recueil imprimé. Rien n'est plus étrange que le succès de ces deux concours après les chefs-d'œuvre de nos grands hommes ; rien n'affirme mieux, dans une partie de la nation lettrée, la persistance de la futilité mondaine et de l'esprit rétrograde.

Familiers de Nevers, de Bouillon et de Mme Deshoulières, académiciens, courtisans-rimeurs, formaient tout un petit peuple frivole et médisant : ce fut l'intermédiaire entre les précieuses et Fontenelle. Grâce à eux, pourtant, le sonnet vécut encore une quarantaine d'années. C'est à eux qu'il dut de figurer presque à chaque numéro de ce *Mercure Galant,* rédigé par leurs amis, soutenu par eux, où tous les ennemis de nos grands écrivains trouvaient un chaud accueil. Et il y figure sous les deux aspects qu'il avait le plus souvent : bouts-rimés ou sonnets de circonstance (3), quelquefois encore énigme.

(1) p. 341.

(2) Les voici : pan -- grenuche -- satan -- peluche — faon — ruche -- Laon -- autruche -- hoc — troc — niche -- par -- friche — car.

La lecture de ces 192 sonnets est plutôt affligeante.

(3) Ainsi : 1 sonnet pour *la prise de Cambrai,* et un sur *l'Obélisque élevé au roi dans Arles* (Août 1677). 3 pour *la prise de Maëstricht* (1674, p. 27). 9 en Mai et 1 en Avril 1677 sur *la victoire de Cassel,* etc. Il y en a un certain nombre sur la *défaite du protestantisme,* surtout dans l'année 1686.

et dans les cercles » (1) et qui étaient eux-mêmes des sous-Benserade. Les sonnets y étaient prisés et assez communs: ainsi après la prise de Namur, Boyer, le « vieux rimeur », le futur auteur sifflé de *Judith*, en lut deux sur la défaite du prince d'Orange (2). Le prix de poésie exigeait sans doute une ode ou une grande pièce en alexandrins (3); mais les concurrents terminaient toujours par une « prière pour le roi » qui, assez souvent, était un sonnet : ainsi le troisième en 1675.

A la Cour même tout un parti tenait pour l'ancienne poésie mondaine, et c'était par ménagement pour l'opinion royale qu'il montrait bon visage à Racine et à Boileau. Il avait à sa tête le duc de Saint-Aignan, l'Oronte de Versailles, fort lié avec les ennemis de nos classiques, et qui, assidu chez Madame Deshoulières, échangeait avec elle des amabilités en vers (4). En 1682 il instituait un concours de sonnets en bouts-rimés, où il fallait traiter : « les différentes occupations et la louange du roi » sur les rimes suivantes : Jupiter — pharmacole — frater — Nicole — pater — caracole — disputer — boussole — immortel cartel — affaire — vers — univers — faire. Le prix était une médaille de Louis XIV, qui avait au revers le Passage du Rhin : elle fut gagnée par Baraton qui en 1705 publiait en un volume

(1) La Bruyère. *Disc. à l'Académie.*

(2) Cités en 1708, dans le *Recueil des pièces couronnées par l'Académie française.* Paris, Coignard. Année 1693.

(3) Voici quelques sujets : en 1671, *le duel aboli.* — En 1675 : *la gloire des armes et des lettres sous Louis XIV.* — En 1685 : *la comparaison du roi et d'Auguste.* — En 1687 : *le soin que le roi prend pour l'éducation de la noblesse dans ses places et dans Saint-Cyr,* etc....

(4) Mme Deshoulières. *Œuvres.* 1707, p. 95.

Grâce à la protection de Louis XIV, Racine, Molière et Boileau s'inquiétèrent peu de cette hostilité inoffensive ; les deux camps restaient en présence ; de temps en temps on se décochait quelques traits. Ainsi Boileau et Saint-Pavin s'accusent réciproquement de médisance, Boileau dans une épigramme où il fait allusion à la goutte et à l'irreligion de Saint-Pavin (1), Saint-Pavin dans un sonnet fort spirituel et dont la chûte est excellente (2). En 1674, nouvelle escarmouche : un des Perrault attaque, assez maladroitement, l'*Alceste* d'Euripide ; Racine, froissé dans sa vénération pour le tragique grec, riposte dans la mordante préface de son *Iphigénie*. Le premier janvier 1677, le feu est mis aux poudres par un sonnet où, au sortir de la représentation, Mme Deshoulières fait un récit bouffon de *Phédre* ; des copies en circulent dès le lendemain dans tout Paris, colportées avec enthousiasme par les malveillants et les jaloux. Des amis de Racine en font sur les mêmes rimes un autre, sanglant, contre le duc de Nevers à qui on imputait le premier, et où il était fort malmené comme poète, comme mari, comme frère trop empressé de la belle Hortense. Le tapage est terrible et la Cour en est toute remuée ; Boileau et Racine, effrayés, désavouent la réplique, mais le duc de Nevers, sur les mêmes rimes encore, les menace avec des injures de « coups de bâton donnés en plein théâtre ». Il était homme à tenir sa parole ; heureusement Condé, en une inter-

(1) Alidor assis dans sa chaise....
Antérieur à 1670, puisque Saint-Pavin mourut cette année-là.

(2) En vérité, je lui pardonne ;
s'il n'eût mal parlé de personne,
personne n'eût parlé de lui.

vention énergique, prit sous sa protection les deux poètes et leur offrit même son hôtel pour refuge. Le bouillant Nevers se le tint pour dit ; mais Pradon et l'abbé Tallemant firent courir le bruit que Boileau avait été en effet roué de coups, grossière calomnie à laquelle certains affectèrent de croire ; un obscur pédant du collège de Navarre, Louis de Sanlecque (1), célébra le bâton vengeur de cette imaginaire correction dans une quatrième pièce sur les mêmes rimes. Condé intervint une seconde fois et sur un tel ton que personne ne bougea plus. Telle fut cette affaire, presque aussi retentissante que celle d'*Uranie* et de *Job*, et où pour la dernière fois des sonnets soulevaient un tumulte dans Paris ; ce fut aussi la dernière fois, peut-être bien la première et la seule, que des bouts-rimés furent autre chose qu'un stérile jeu d'esprit (2).

Le calme revenu, les adversaires de Racine demeuraient en fâcheuse posture et sans les honneurs de la guerre. Ils devaient avoir leur revanche plus tard, dans la querelle des Anciens et des Modernes, où Perrault mit les rieurs de son côté. Mais comme les sonnets n'y jouèrent plus de rôle, il n'y a pas lieu d'en parler ici. Pourtant celui de Mme Deshoulières avait eu trop de succès pour ne pas susciter d'imitations. D'autres en effet, durant quelques années, eurent le même esprit et le même tour ; comme lui, ils ridiculisèrent des pièces de théâtre par une analyse bouffonne de l'action et la caricature des personnages. Ainsi le *Portefeuille* de la Faille (3),

(1) L. Merlet. *Les poètes Beaucerons.*
(2) Deltour. *Ennemis de Racine,* p. 295 et sq. — Ste Beuve. *Lundis XIII,* p. 315.
(3) Carpentras, 1694.

après le sonnet de Mme Deshoulière et sa réponse en cite quatre autres qui bafouent successivement : la *Troade* de Pradon (1), l'*Agamemnon* de Boyer et Assezan (2), l'opéra de *Roland* (3), et par un juste retour, le *Genséric* de Mme Deshoulières elle-même (4).

En 1698 le sonnet tenait encore une large place dans les deux tomes d'un curieux ouvrage, sans valeur du reste : *la Nouvelle-Pandore* (5). Vingt-sept auteurs y avaient collaboré : présidentes, nobles dames, jésuites et magistrats de province, à côté de Saint-Aignan et de Boyer. C'est le dernier signe de vitalité du sonnet au XVIIe siècle ; c'est la dernière lueur qu'il y jette, lueur expirante et chétive. Jusqu'au bout il obéissait à son destin : respectueusement délaissé par les vrais poètes, il était jusqu'au bout accaparé par les mondains, les pédants et les cuistres.

VI

Les classiques, malgré toute leur déférence, n'avaient pas ouvert au sonnet les genres élevés; leurs adversaires avaient continué à lui ouvrir les petits. Le XVIIIe siècle, héritier des uns et des autres, fera des tragédies après Racine et

(1) p. 144.
(2) p. 147.
(3) p. 148.
(4) p. 146. — Le second et le dernier sont attribués à Racine, sans preuves suffisantes. Le 1er est de 1679. — Le 2e de 1680. — Le 3e de 1685. — Le 4e de 1680. Tous les quatre sont du reste spirituels et bien tournés.
(5) *Ou les femmes illustres du siècle de Louis-le-Grand.*

des madrigaux après Benserade. Mais il commencera par tout amenuiser et tout étrécir, les vers comme les palais et les coiffures. L'épître de Boileau, solide et lente, deviendra la leste épître de Voltaire. La poésie légère ira toujours plus mince et plus frêle, impatiente de la moindre contrainte et incapable du moindre effort. Elle est indifférente au rythme, à la sonorité des mots, à l'éclat des images ; contente de ses rimes pauvres, de sa langue sèche, de ses élégances convenues, elle n'est sensible qu'à l'esprit, au goût, à la clarté. Le sonnet dès lors, perdait toute raison d'être ; n'ajoutait-il pas un surcroît de règles aux règles déjà intolérables de la versification ? La Motte ne comprendra même point, et bien d'autres avec lui, pourquoi l'on s'astreint à une cadence et à des rimes ; il niera la poésie après avoir nié Homère. En vérité, les temps étaient ingrats pour le sonnet. Aussi disparaît-il à peu près entièrement (1). Aucun des écrivains qui comptent et dont Paris s'occupe, ne songe à cet abandonné, définitivement relégué aux Invalides de la littérature : il aurait été dépaysé dans ce monde positif et railleur qui dissertait aux soupers des petites maisons ou aux tables des cafés, comme l'auraient été la vaste perruque bouclée ou les grands canons.

Par contre cet air suranné lui gagne la sympathie de deux poètes qui vont à lui un peu par une secrète tendresse pour l'archaïque et le démodé : J.-B. Rousseau qui, dans ses

(1) On cite deux de Voltaire, dont un très irrégulier ; un de Grécourt (conte libertin) ; quelques uns de Lamotte ; quelques-uns de Fontenelle.

épigrammes, pastiche la langue de Marot, et La Monnoye, lauréat de l'Académie et commentateur de Saint-Gelais, tout ensemble gaulois et savant, versé dans l'italien, le patois bourguignon et le vieux français. Tous deux ont usé du sonnet, Rousseau 4 fois et La Monnoye 53. Sans doute, l'un et l'autre étaient nés au XVIIe siècle (1) ; le second même y avait passé la plus grande partie de sa longue existence, et presque tous ses sonnets de circonstances dataient de ce temps là (2). Mais ils ont tous deux assez vécu au XVIIIe siècle, ils sont tous deux assez étrangers soit au pur esprit classique, soit à l'esprit précieux, pour être comptés parmi les contemporains de la Motte-Houdart et de l'abbé de Pons. Tout au moins en sont-ils les précurseurs. D'autre part ils ont tous deux trop l'amour des choses anciennes pour que l'on n'attribue pas leur retour au sonnet à la raison que nous avons dite. Ils usèrent de lui comme du rondeau et de la ballade, ces victimes de la même déchéance, reculés comme lui dans une vague et lointaine antiquité.

Toutefois il conserve des fidèles sous sa forme la plus bizarre et la plus basse : celle des énigmes et des bouts-rimés, pris encore au sérieux en province et dans les salons parisiens (3). On en insérait avec une déplorable régularité dans le

(1) La Monnoye en 1641, Rousseau en 1671.

(2) *A Bossuet, nommé à Condom* (1669). *Sur la victoire navale de 1690*, etc....

(3) On s'en amusait en compagnie : la duchesse du Maine donnait des rimes, et un de ses familiers, Mallement de Messange, faisait 30 sonnets dessus en 3 jours, puis 10 nouveaux encore, pour montrer que sa veine n'était pas tarie. -- En 1718, à Périgueux, la comtesse d'Arco présidait à un concours de bouts-rimés dont le prix était une tabatière d'or (L. de Veyr. II, p. 79 et 84).

Mercure de France (1). Cette gazette, organe de la société polie, faiseuse de réputations éphémères, chère aux oisifs en quête d'opinions à la mode, charitable aux débutants et aux méconnus, avait tous les mois une rubrique pour les énigmes et les bouts-rimés, proposait elle-même des bouts-rimés à remplir, ou publiait ceux qu'on proposait par son intermédiaire. Cela dura jusque 1724, sans lassitude visible de la rédaction, ni des lecteurs. Bien plus on donnait aux faiseurs d'énigmes de graves conseils, appuyés sur l'autorité d'Aristote (2). Et c'était souvent le sonnet qui servait pour les énigmes (3), toujours lui qui servait pour les bouts-rimés.

En Janvier 1724 il y eut une première protestation sur les rimes mêmes données en 1723 par le *Mercure :*

Des bouts-rimés ! grands dieux ! tout le monde s'irrite,
et se plaint qu'à Buchet vous ayez survécu ! (4)

Mais en Février, un anonyme les défend avec gaieté :

Par Sarrazin jà conspués, honnis,
et depuis ce, de tous bons lieux bannis,
n'avoient trouvé d'abri que chez *Mercure.*
Là vivotoient ; chétive nourriture
leur suffisoit ; et leur obscurité,
contre envieux faisoit leur sûreté,
si qu'un chacun respectoit leur misère.... (5)

En Mars, *un Monsieur de Tours* les défend sur un ton plus haut. Il les déclare « chers à toute sa société », supplie qu'on les maintienne

(1) C'était le nouveau nom du *Mercure Galant* depuis 1712.
(2) 1726. Juillet p. 1620.
(3) Dans la Monnoye j'ai relevé 27 sonnets-énigmes.
(4) p. 175.
(5) p. 265.

dans la gazette, et affirme que « la plus grande partie des lecteurs pensera comme lui » (1). Le *Mercure* semble convaincu par ce chaud plaidoyer, et remis de cette alarme, ils poursuivent sans encombre leur carrière.

Mais en Janvier 1741 il a, pour en donner encore, une humilité de mauvais augure. « Nous sommes bien éloignés de vouloir les faire revivre..... Le *Mercure* ne cherche pas noise, mais il cherche, comme de raison, à mettre tout à profit ; et ce n'est que sur ce principe que nous hasardons encore, ce nouveau canevas de bouts-rimés » (2). Les lecteurs pourtant ne partageaient pas ce mépris, car en Juin (3), une note fait connaître qu'on en a reçu beaucoup et que, s'ils n'ont point été insérés, c'est uniquement parce qu'ils étaient « trop libres ou sur des matières trop respectables ». Le pacifique *Mercure* ne se souciait pas d'affaires avec la Censure.

Ce feu, un instant ranimé, peut-être par les hésitations mêmes de la rédaction, devait bientôt définitivement tomber. Du reste, dès 1740 s'élève une concurrence : celle des logogriphes, aussi misérables que les bouts-rimés, mais plus nouveaux, et, partant, destinés à les supplanter ; et ils les supplantent en effet assez promptement dans le *Mercure*. En 1750 (4), on n'y voit qu'un sonnet, et c'est une imitation de Casa. Les bouts-rimés ont vécu.

Après 1750, le XVIII[e] siècle accélère sa marche

(1) p. 426.
(2) p. 106.
(3) p. 123.
(4) Octobre p. 28.

vers l'étude des sciences et des problèmes sociaux, religieux, politiques ; il ne rêve plus que triomphe de la philosophie, destruction des préjugés, réforme des institutions ; il entrevoit le bonheur d'une humanité affranchie et « sensible », réconciliée parmi les ruines du vieux monde et sur le sein d'une nature maternelle. En même temps, il revient à l'antiquité qu'il révère, non pour la pure beauté de son art, mais pour son éloquence hardie et pour le prestige de ses grands hommes ; il croit comprendre le génie de Shakespeare, et s'attendrit aux idylles de Gessner. Il est ivre de logique, sûr de sa raison, ouvert à tous les espoirs. Quelle place pouvait tenir la poésie ? Au théâtre elle est dépossédée par la prose, dans la comédie ; la tragédie n'est plus que le développement de thèses philosophiques. Des poèmes didactiques, froids et guindés, célèbrent les mois et les saisons, recommencent ou traduisent les Géorgiques, de façon à dégoûter de Virgile et de la campagne. La poésie légère, devenue « fugitive » est plus inconsistante, plus impalpable encore qu'avant 1750 : elle ne retrouve un peu de force que dans l'élégie, qui naît avec Parny (1), et parfois dans les fables ; elle inonde les almanachs d'épigrammes sans sel et de madrigaux sans chaleur ; elle coule, insipide et incolore, sans bruit et sans parfum, pour le divertissement exclusif des demoiselles, des abbés mondains et des rimeurs novices.

Quant au sonnet, il n'existe plus, à proprement parler, dans la littérature courante. Le *Mercure*

(1) H. Potez. *L'élégie en France.*

n'en publie que cinq, entre 1770 et 1792, et le dernier, une énigme, est de 1784. L'*Almanach des Muses* en a deux — en bouts-rimés — l'un en 1781 (1), et l'autre en 1784 (2). On en relève de loin en loin, dans quelques livres de vers, oubliés dès leur apparition, et parfois anonymes (3). Ainsi, dans des légendes anciennes, l'ombre d'un trépassé vient, morne et solitaire, errer quelquefois au clair de la lune, sur la terrasse du château où il a vécu.

VII

De 1550 à 1789, la construction du sonnet épigramme passe par trois périodes : la première va de 1550 à Malherbe ; la seconde de Malherbe à 1660 ; la troisième de 1660 à 1789.

1° — Dans la première, la tradition lyonnaise a été assez forte pour pour franchir le périlleux obstacle de 1550 et le sonnet épigramme conserve la stucture qu'elle lui a donnée. La Brigade porte son effort principalement sur les Amours ; l'épigramme qui n'était ni nouvelle ni importante leur paraissait à peine digne d'attention : leurs regards fixés sur les cîmes, daignaient peu descendre si bas (4). Quand, assez rarement,

(1) p. 35.
(2) p. 114.
(3) En 1761 : Fleury — 4 sonnets (Avignon).
En 1774 : Abbé Peyrot—4 sonnets à la Vierge. Anonyme: 2 sonnets et 8 odes (Nantes, in-12).
En 1786 : Dom Grapin—1 sonnet, paru sans nom d'auteur (Besançon).
En 1795 : le Comte de St-Germain—un sonnet publié par Mercier.
(4) Les premiers sonnets isolés de Ronsard ne sont guère antérieurs à 1560 (Cf. *Div. sonnets.* Ed. Blanch. V).

cela leur arrivait, ils jugeaient inutile d'innover en cette matière. D'autre part, les sonnets de ce genre paraissant isolés, il n'y avait pas lieu de craindre la monotonie. Pour ces deux raisons, ceux de la Pléiade, comme ceux de Desportes et de ses imitateurs, restent jusque Malherbe conformes au type de Marot : ABBA ABBA CCD EED.

Ce n'est pas qu'il soit impossible de rencontrer quelques autres arrangements de rimes : il ne peut guère y avoir pour un temps si long et parmi tant de poètes une parfaite discipline et des règles sans aucune exception. Ainsi on trouve quelquefois les tercets de Pelletier : CCD EDE (1) ; Daurat construit toujours (2) les siens sur deux rimes seulement (3) ; Baïf transporte tous les groupements de Francine dans ses « *Passe Temps* » et Trellon a, dans ses épigrammes, toutes les audaces rythmiques de ses *Amours* (4). Nous avons pu relever encore des quatrains irréguliers, dans un sonnet de Ronsard (5) ; dans trois dédiés à Louise Labbé probablement par Taillemont (6); dans un autre consacré par Camille de Morel à la mémoire de

(1) Du Bellay, 1 sur 7 dans le *Recueil* de 1549.
Ronsard. 28 sur 97, dans ses *Divers sonnets,* etc.....

(2) Excepté un.

(3) 11 ont : CCD CCD.
3 » : CDD CDD.
1 a : CDD CCD.

(4) Cl. Binet,sur 19 sonnets-épigrammes a 2 fois : CCD EDE; 1 : CDC DCD ; 1 : CDD DCC ; 1 : CCD DEE et 14 : CCD EED.
La Péruse, sur 12 a 1 fois CCD EDE.
Du Buys, sur 184 a 173 fois CCD EED ; 10 : CCD EDE ; 1 : CCD DEE...

(5) ABBA ACCA (*Div. Sonn.* S. 63). Le 21e a ABAB ABAB.

(6) ABBA ACCA. Ed. de Louise Labbé,par P. Blanchemain.

sa mère Antoinette de Loynes (1), en 1583. Mais en somme, ces infractions à l'usage sont en quantité minime, de sorte que sans être entièrement négligeables, elles ne suffisent point à infirmer notre précédente observation.

L'alexandrin s'introduit dans le sonnet-épigramme plus tôt que dans les *Amours* ; car on n'y visait pas au lyrisme ni à la grande poésie, le dodécasyllabe qui passait pour prosaïque n'avait contre lui ni les mêmes objections, ni les mêmes préventions. Aussi, avant 1555 on le voit déjà : Taysonnière en use dans deux épitaphes datées de 1553 et 1554 (2), Tahureau dans quatre sonnets sur cinq à la fin des *Mignardises* (3), et dans deux autres à la fin des *Premières poésies* (4). Après 1555 il va être constamment employé (5), au détriment du décasyllabe, même après 1573, malgré le regain de faveur dont profite ce dernier (6).

De même, l'octosyllabe y apparaît de bonne heure, sans toutefois devenir jamais fréquent (7).

Quant à l'alternance des rimes, elle est observée

(1) *Tombeau de Morel,* p. 55 (B. N. ᵐY c 811) ABBA CDDC.

(2) Dans ses *Amoureuses Occupations.* 1555.

(3) Ed. Blanchemain I, p. 95, 96, 107.

(4) id. II, p. 106.

(5) Même par des auteurs qui, dans leurs *Amours,* usent encore du décasyllabe. Pierre Sorel (1566) qui dans ses *Complaintes d'Amour* a 40 décas sur 48, a 8 alexandrins sur 10 sonnets-épigrammes.

(6) Ce regain de faveur étant dû à la Franciade, dans une certaine mesure, il n'est point étonnant que Ronsard sur 97 sonnets-épigrammes, faits entre 1560 et 1580, en ait 36 en décasyllabes. Nulle part la proportion n'est si forte. (Ed. Blanch.V).

(7) Taysonnière : 1 fois dans ses *Amour. Occupations,* 1 en l'honneur de Bugnyon (1557).
Ronsard : 1 fois *(Sonn. Divers,* S. 82).
Une fois dans les *Pièces liminaires* du Cap. Lasphrise. (1599).

dans les sonnets isolés comme dans les sonnets en séries, sans rien de particulier (1).

2° — La deuxième période voit s'accomplir trois faits importants : la construction des quatrains est discutée ; l'octosyllabe est admis sans réserves ; le second tercet est indifféremment EED ou EDE.

Nous avons vu que Malherbe avait fait cinq sonnets très irréguliers où les quatrains, parfois, étaient non seulement asymétriques, mais encore sur quatre rimes (2), et que, ensuite, certains *Amours* s'étaient permis la même irrégularité. Ce qui était resté en somme exceptionnel dans les séries de sonnets va devenir fréquent dans les isolés. Cependant là encore la tradition ne perdit pas toute influence : les quatrains anciens ABBA ABBA demeurèrent de beaucoup en majorité (3) ; quand ils furent sur quatre rimes, ils furent presque toujours symétriques : ainsi Maynard, le seul qui ait toujours quatre rimes pour ses quatrains, a, sans exception aucune, ceux-ci en rimes croisées (4) : ABAB CDCD ; inversement, quand ils sont asymétriques, il n'y a généralement

(1) Ronsard pourtant fait exception. Alors que ses *Amours* avaient l'alternance des rimes, ses sonnets-épigrammes ne l'ont que 75 fois sur 97 ; 9 autres ne l'ont pas du 8e au 9e vers ; 12 enfin ne l'ont pas du tout ; Ronsard a-t-il marqué par là un peu de dédain pour le sonnet-épigramme ?

(2) 3 ont ABAB CDDC.
1 a ABBA CDDC.
1 a ABAB CDCD.

(3) Malherbe : 25 sur 30.
Corneille : 13 sur 19.
Racan : 13 sur 15, etc...

(4) De même : Corneille (édit. Régnier, X. p 162).
Sacrifice des Muses, un sonnet de Tristan.
Sercy. I, p. 139, 223, etc...
Frenicle (Paris 1629). p. 266.
Chevilles, p. 89.

que deux rimes (1). Il reste donc un dernier frein à la licence, et c'est surtout en théorie qu'on se révolte contre les vieilles lois. Elles sont strictement observées par des sonnettistes éminents : Gombauld (2), Malleville, Colletet, et par les auteurs des meilleurs sonnets : Voiture, Sarrasin, Scarron (3), et Saint-Amant. Racan qui avait une ou deux fois, dit-il, fait des sonnets libertins, s'en dégoûta et n'en refit plus.

Mais tous admettent ABAB ABAB qui, accueilli déjà dans les *Amours*, va devenir d'usage courant dans les sonnets-isolés. Si on ne le rencontre qu'une fois dans Malherbe (4), deux dans Corneille (5), une dans Racan (6), pour le principe, semble-t-il ; en revanche Maynard n'use que de lui ; on le voit 7 fois sur 14 dans Scarron, 6 sur 36 dans d'Assoucy (7), 9 sur 29 dans *les Chevilles* de Maître Adam, 3 sur 5 dans Brébeuf, 5 sur 8 dans Segrais, 8 sur 24 dans Perrin, etc. Et si l'on examine les recueils de Sercy, livre d'or de la poésie mondaine et précieuse, on constate qu'en 1653 il était décidément adopté par elle : dans le premier volume, en effet, il revient 24 fois sur 86.

Le décasyllabe presque abandonné dans l'épigramme, dès le XVI[e] siècle, ne retrouve pas de vogue après Malherbe ; c'est l'octosyllabe,

(1) Corneille X. p. 44, 140.
Sercy I, p. 84.
Sacrifice des Muses, un sonnet signé C. D. C., un autre de Baudoin.
Chevilles, p. 280, 147, 158, etc....
(2) Excepté deux épigrammes.
(3) Une exception.
(4) A M[r] de la Morelle sur une pastorale. 1630.
(5) X. p. 133, 183.
(6) Ed. Tenant de la Tour I, p. 214.
(7) *Œuvres meslées* 1653.

déjà de loin en loin, dans les derniers Amours, qui va lutter contre l'alexandrin, surtout dans le badinage et la raillerie : Malherbe en a usé trois fois, Scarron trois, Brébeuf deux, D'Alibray huit sur 21 sonnets de ses « *Vers satiriques* » ; et Maynard n'usera que de lui, dans ses *Epigrammes* (1), distingués ainsi des sonnets héroïques, tous en alexandrins. Mais quoique l'octosyllabe se rencontre dans tous les recueils de sonnets mondains ou agressifs, il est encore loin d'y tenir le premier rang ; il n'est que 4 fois dans le premier volume de Sercy (2), et 6 dans le second (3).

Quelques sonnets de cette période contiennent chacun plusieurs sortes de vers : c'était inévitable. Puisqu'on se permettait de modifier l'ordre et le nombre des rimes dans les quatrains, il n'y avait aucune raison d'observer religieusement l'ancienne unité de mètre : ce qui est étonnant, c'est que cette irrégularité n'ait pas été plus commune. Corneille (4), Racan (5), Frenicle (6), Maynard (7), Voiture (8), Maître Adam (9), et le second volume de Sercy (10), en offrent chacun un exemple. Si on y ajoute le fameux sonnet de l'*Avor on* (11), de scandaleuse mémoire, on a

(1) Excepté 7 en heptasyllabes.
(2) p. 112, 185, 227, 334.
(3) p. 26, 29, 273, 324, 335, 411.
(4) X. p. 163.
(5) Ed. T. de la Tour. p. 207.
(6) Sonnet à Deslandes.
(7) p. 41.
(8) Ed. Ubicini II, p. 311.
(9) p. 158.
(10) p. 396.
(11) Antérieur à 1658, puisqu'on le trouve, à cette date, dans le *Nouveau Cabinet des Muses*, par B. de la Mathe.

la liste, à peu près complète, des plus notables sonnets de ce genre.

Le second tercet, presque toujours construit à la façon lyonnaise EED, au XVIe siècle, accepte également la disposition EDE que Malherbe présente 29 fois sur 30 et qui, grâce à ce patronage puissant, va conquérir peu à peu tous les suffrages ; nous avons vu que dans les *Amours* elle avait fini par les conquérir tous. Dans les sonnets-épigrammes, la première se défend mieux : Corneille l'emploie encore 7 fois sur 19, Maynard 34 sur 114, Théophile 10 sur 22, Scarron 11 sur 14, d'Assoucy, 17 sur 36, La Charnaye 11 sur 12, Segrais, 6 sur 8. La seconde a pour elle Racan (1), Voiture (2), Sarrasin (3), Saint-Amant (4), Gombauld, Malleville et Colletet (5). Les recueils de Sercy employèrent les deux, indifféremment, et les sonnettistes, qui s'étaient octroyé tant de libertés, gardèrent celle de choisir entre les deux formes du second tercet.

Enfin, Maynard a poussé la licence jusqu'à supprimer un des deux quatrains. Déjà en 1597, Pierre de Laudun, avait inventé les demi-sonnets (6), et s'en était glorifié dans son Art poétique (7), gloire stérile et vaine fierté, puisque cette belle invention ne fut jamais pratiquée que par l'inventeur. Mais Maynard eut plus de chance et fit presque école jusqu'en 1660. On rencontre un peu partout, en fonctions de madrigaux ou

(1) 11 sur 13.
(2) 5 sur 6.
(3) 5 sur 6.
(4) tous sauf deux.
(5) tous.
(6) ABBA CCA.
(7) Liv. II, ch. 2.

d'épigrammes, ces dix vers avec les deux dispositions qu'il leur donnait : ABBA (1) et ABAB (2) pour le quatrain, CCD EDE (3), et CCD EED (4), pour les tercets. Est-il nécessaire de remarquer qu'une de ces dispositions : ABABCCD EED, ramenait simplement à la strophe la plus usitée dans l'ode, depuis Malherbe ? Ce n'était plus là, un sonnet : les contemporains d'ailleurs ne lui laissèrent jamais ce nom.

3° — La troisième période fixe définitivement la construction du sonnet en France. La confusion de l'époque précédente se débrouille, et l'ordre règne dans notre poème comme dans l'état et sur le Parnasse. Evidemment il arrive de découvrir çà et là un sonnet « libertin » : d'abord certains auteurs qui, par leur âge, appartenaient aussi au temps de la Fronde, en conservèrent parfois la liberté : Benserade en a 12 d'irréguliers sur ses 71 (5), Molière, un sur ses trois (6) ; plus tard d'autres en firent de tels, parce qu'ils avaient oublié ou ignoraient les règles (7). Mais dans l'ensemble, et à part quelques exceptions en nombre infime, les sonnets sont réguliers de 1660 à 1789 ; quand par hasard ils ne le sont pas, et que cela est voulu, on fait mention de leur irrégularité

(1) 19 fois.

(2) 59 fois.

(3) 43 fois.

(4) 35 fois.

(5) I, p. 2, 3, 6, 19, 115, 149, 174, 223, 226, 250. II, p. 77, 161. — Et de ceux-là, la plupart sont antérieurs à 1660.

(6) Ed. Moland, III, p. 375. — Et aussi Brieux. *Recueil de pièces en prose et en vers.* 1671. 1 sur 25 (p. 42).

(7) Ainsi un des deux sonnets de Voltaire (Ed. Didot. *Poésies mêlées,* II p. 776). — Un dans le *Mercure Galant*, 1686 février, p. 39.

dans le titre, soit pour ne pas choquer le lecteur, soit pour ne pas le tromper (1).

Les quatrains ont deux dispositions : ABBA ABBA et ABAB ABAB ; la seconde est définitivement acceptée : elle est 30 fois dans Benserade sur 71 sonnets, 12 dans Saint-Pavin sur 32, 31 dans La Monnoye sur 53 ; elle est aussi commune que l'autre dans les Mercure et à l'Académie. Les tercets gardent les deux qu'ils avaient depuis si longtemps CCD EED, CCD EDE. Mais la seconde prédomine très sensiblement : elle est 57 fois dans Benserade, 18 dans Saint-Pavin, 9 sur 12 dans Cotin (2). Boileau, Molière, Lafontaine et Racine n'emploient qu'elle. La première néanmoins, on le voit, n'est pas délaissée. J.-B. Rousseau la préfère encore (3).

C'est le moment d'examiner si, le sonnet n'admettant plus que deux formes de quatrains et deux formes de tercets, on aperçut une correspondance et une harmonie, entre une forme de quatrains et une de tercets ; crut-on, comme on l'a soutenu de notre temps (4), que EED devait faire pendant, aux rimes croisées et EDE, aux rimes enclavées ? On peut remarquer en effet, que le groupement le plus ordinaire, à partir du XVIe siècle était : ABBA ABBA CCD EDE. On serait donc fondé à prétendre que Ronsard, et plus tard Malherbe, voient une convenance entre ce quatrain et ce deuxième tercet. Cependant, si cette convenance leur paraissait telle, pourquoi

(1) *Recueil de poésies,* du P. Bouhours. 1701. p. 203 : *Sonnet irrégulier.*

(2) Je ne compte pas les bouts-rimés.

(3) 4 fois sur 5 sonnets.

(4) Entre autres : L. de Veyrières, t. I.

Ronsard a-t-il d'autres tercets pour ce quatrain, et Malherbe d'autres quatrains, pour ce tercet ? D'autre part, aucun sonnettiste ne s'astreint à employer EED avec ABAB exclusivement, et ceux qui ont usé le plus des quatrains à rimes croisées, n'ont jamais eu de scrupule à terminer leurs sonnets par EDE (1). Donc il n'y a pas trace, historiquement, de règle sur ce point, et si on rencontre si souvent ABBA lié à EDE, c'est que cette forme de quatrain et cette forme de tercet ont semblé, chacune en soi, les plus heureuses, nous avons vu pour quelles raisons et depuis quand. Avant Malherbe, les quatrains ont les rimes enclavées, toujours (2) ; depuis Malherbe jusqu'à 1660, ils les ont croisées ou enclavées, quels que soient les tercets et indépendamment d'eux ; après 1660, c'est EDE qui est la forme la plus commune, quels que soient les quatrains.

L'octosyllabe continue, comme dans la période précédente, à être très fréquent. Les poètes classiques, dans leur respect pour le sonnet, n'y emploient que l'alexandrin : les autres aussi, quand ils enflent la voix pour louer le roi ou célébrer une victoire. Mais pour une galanterie ou une malice, ils reviennent volontiers au petit vers. Ainsi Saint-Pavin, a 25 sonnets sur 32, en ce

(1) De Ryer	a	4	sonnets de ce genre	sur	8	qui ont	ABAB.
Corneille	»	2	»	»	2	»	»
Scarron	»	7	»	»	8	»	»
Benserade		24	»	»	30	»	»
Saint-Pavin		7	»	»	12	»	»

Cotin n'a qu'un sonnet avec ABAB, et il a EDE.

(2) Sauf les exceptions que nous avons vues dans les *Amours* à partir de Desportes ; beaucoup moins nombreuses dans le sonnet-épigramme.

rythme léger que semblent rendre plus léger encore la fluidité de la phrase et la riante vivacité de la pensée (1).



(1) Mentionnons quelques sonnets en heptasyllabes ;
1 de Malherbe. (épitaphe du duc d'Orléans, mort à 4 ans).
1 de Benserade. I. p. 278.
1 de Brieux. p. 41.
et un un vers de 5 syllabes dans Benserade (II, p.77) dans le *ballet de Thétis et de Pélée,* en 1654.

CINQUIÈME PARTIE

LE SONNET EN PROVINCE

I

En retraçant l'histoire du sonnet depuis Marot, nous avons fait incidemment son histoire en province, dans la mesure où elle se rattache à l'histoire générale. Nous l'avons vu paraître dans Lyon, riche et cosmopolite, conserver malgré la Pléiade sa première structure dans l'épigramme, et même souvent dans les *Amours*. Nous l'avons vu répandu bientôt dans toute la société polie du royaume, grâce aux succès inouïs des du Bellay et des Ronsard, grâce aussi à la jeunesse des universités qui dévorait les œuvres nouvelles, qui s'éprenait de leurs auteurs, si jeunes et si vaillants, et qui devait, dans sa maturité active ou contemplative, entretenir la flamme de ses

premiers enthousiasmes et de sa première foi. D'ailleurs on voyageait beaucoup au XVIe siècle : du Bellay, puis Baïf et Tahureau séjournèrent à Poitiers, Magny à Lyon, Ronsard à Vendôme, et Pelletier partout. Leur présence, autant que leurs vers, propagea leurs doctrines et fortifia les admirations par des amitiés personnelles. Les étudiants de Poitiers ou de Lyon, devenus évêques ou magistrats, restèrent les émules et les disciples de ces anciens camarades, dont la gloire embellissait le souvenir de leurs plus belles années (1).

Nous avons aussi remarqué que, généralement la province avait retardé sur Paris, qu'elle était restée longtemps fidèle aux genres démodés et aux formes dépréciées : elle avait par exemple maintenu le décasyllabe abandonné un temps par la Pléiade (2) ; elle ne se souciait pas de l'alternance des rimes quand tous l'observaient à Paris (3) ; elle refaisait des Amours et des poèmes dévots en sonnets quand la cour en était dégoûtée et que les libraires n'en vendaient plus (4). Le *Mercure de France*, plus tard, y recruta ses plus fervents lecteurs : c'est par égard pour eux qu'il était malgré tout hospitalier aux bouts rimés. Prenons l'année 1724 : ils sont attaqués en janvier par *une demoiselle de Provence* (5), mais défendus en mars par *un Monsieur de Tours* (6),

(1) Ainsi P. de Brach, Scévole de Ste Marthe, Vauquelin de la Fresnaye, etc....

(2) Nicolas Ellain. Despinay. La Boétie.

(3) Pontus de Tyard, Philieul, Bugnyon, Des Autels, Tayssonnière, Despinay.

(4) Cf. Appendices II et III.

(5) p. 175.

(6) p. 426.

en mars encore, *un membre de la Société littéraire de Châlons* en envoie (1), et il récidive en avril (2). En juin, un cercle *d'une petite ville de Provence* en propose de nouveaux à remplir (3). C'est peut-être ce qui explique pourquoi la Gazette n'osait ni les proscrire, ni les traiter avec trop d'honneur : elle ménageait à la fois l'opinion de Paris et les goûts un peu arriérés des Marseillais et des Champenois. La persistance des bouts-rimés au XVIII[e] siècle est due surtout à cette propriété de conservation qu'ont toujours eue nos provinces et à l'influence qu'elles avaient conquise dans le *Mercure*.

Cependant la Province n'a pas été seulement pour le sonnet, l'écho prolongé mais affaibli de la capitale. Il y a joué un rôle officiel et indépendant de la mode : il y a été érigé presque en institution. Au midi, au nord, il a été cultivé avec amour, avec persévérance, avec l'espoir de récompenses décernées solennellement et d'une renommée locale perpétuée par l'imprimerie. C'est l'histoire de ces honneurs que nous allons ici passer en revue : grâce à eux, bien des humbles ont eu leur jour de fierté ; grâce à eux, le sonnet a vécu, quand sa mémoire elle-même s'effaçait à Paris.

(1) p. 425.
(2) p. 625.
(3) p. 1298.

II

A Evreux (1), il y eut un concours annuel de musique, établi en 1575 et célébré pour la première fois le 23 novembre 1576. Le programme comprenait des motets latins « à cinq parties et deux ouvertures », « en l'honneur de Dieu ou collaudation de la Vierge », des chansons à cinq parties, des « airs » à quatre, des chansons légères à quatre également, et des « sonnets chrestiens françois » « à deux ouvertures ». Le meilleur de ces derniers avait le grand prix : le Triomphe de Sainte-Cécile enrichi d'or « en forme de bague en ovale » avec en exergue deux inscriptions latines :

In te omnis chorus. — Hinc virtus tua clara refulget.
Tropœum virginitatis ergo.

et au dos le nom du prince (2) « en l'année duquel le puy avait été célébré ». On avertissait du concours, par « des annonces en latin et en françois », les maîtres musiciens des « villes prochaines et éloignées ». Le jour de la fête arrivé, et le jugement arrêté, le cortège formé du prince, des fondateurs, des confrères et des chantres, allait devant le grand portail de l'église Notre-Dame et entonnait de suite les deux motets « premiers » ; puis on s'en retournait dans la cour de la maison des enfants de

(1) Pour ce paragraphe, voir l'excellent article de Bottée de Toulmont *(Revue Française,* VII, juin).

(2) Dans tous les puys ou palinods, on appelait « prince » le président des jeux, en général élu pour un an.

chœur; on chantait les chansons, airs et sonnets en faveur desquels on s'était prononcé, on proclamait le nom des auteurs, et la fête se terminait par un banquet. Mais « pour l'instruction des enfants de chœur et autres » le maître des enfants était tenu de transcrire ou de faire transcrire les pièces récompensées, avec le nom des vainqueurs, sur cinq gros livres « baillés à cet effet ».

La liste des prix s'arrête en 1589 sur le registre. Le sonnet a dû disparaître peu après du concours. M. Bottée de Toulmont a trouvé la quittance d'un orfèvre d'Evreux datée du 27 novembre 1614 pour payement de quatre prix d'argent. Or, parmi ces prix (1), on ne voit point celui du sonnet. Ainsi se vérifie ce que nous avons dit précédemment sur l'évolution de la musique vocale.

III

A Rouen (2), la confrérie de l'Immaculée-Conception datait de 1072 et fut purement religieuse pendant 400 ans. En 1486, Pierre Dare, seigneur de Château-Raoul, fit dresser un règlement pour récompenser des ouvrages en vers célébrant la Vierge : rondeaux, ballades, chants-royaux. En 1515 les séances ne se tinrent plus dans l'église Saint-Jean, mais au couvent des Carmes. En 1595, Claude Groulard fonda deux nouveaux prix pour des stances formées de six

(1) L'orgue, le luth, la lyre, la harpe.

(2) Pour ce paragraphe, voir : Ballin : *Précis des travaux de l'Académie de Rouen* XXXVI p. 197 et XL p. 303.

quatrains en alexandrins. En 1612, Marin le Pigny, chanoine et vicaire-général de Rouen, archidiacre du Grand Caux, aumônier et prédicateur ordinaire du roi, prince du Palinod cette année-là, fit présent de quatre livres de rente foncière pour la confection d'une bague en or où seraient gravées ses armes et qui devait récompenser annuellement le meilleur sonnet. C'était l'introduction officielle de notre poème dans le concours ; mais on l'y avait déjà deux fois reçu et primé, en 1604 et 1607, soit par tolérance, soit par exception, en faveur d'un lauréat très estimé : Jean Grisel (1). Enfin, le 17 août 1614, on reconstitua, révisa et publia les statuts dont les originaux avaient été perdus par « la licence des troubles arrivés depuis l'année 1562 (2) ». C'est d'après cette publication que nous allons montrer avec quel cérémonial se distribuaient les prix.

Les 7 et 8 Décembre, messe solennelle ; le Dimanche d'après, autre messe et, dans l'après-midi, à une heure, le Puy commence dans le cloître du couvent des Carmes, où l'on a construit un théâtre. Trois tables sont dressées sur la scène : la première pour les confrères ; la seconde « pour une personne d'honneur choisie par le prince » et quelques autres capables de bien juger ; la troisième pour les anciens lauréats. Un docteur débite une exhortation en l'honneur

(1) Cf. *Les trois siècles palinodiques* (1486-1789) ou *Histoire générale des Palinods de Rouen, Dieppe*, etc... par J. André Guiot. Manuscrit à la Bibliothèque de Rouen, p. 223 et 426. De 1603 à 1609, ce Grisel remporta annuellement 3 ou 4 prix à Rouen.

(2) *Le Puy de la Conception de Notre-Dame, fondé au couvent des Carmes, à Rouen ; son origine, érection, statuts et confirmation.* Rouen 1614 (B. N. Y^e 12257). p. 46.

de la Vierge ; puis les vainqueurs de l'année précédente rendent les prix, dont on leur a remboursé la valeur en argent : la palme — le lys — le rosier — le miroir — la tour — le soleil — la couronne de laurier — l'étoile — l'anneau. Les concurrents lisent alors, ou font lire leurs œuvres, conformes à l'affiche distribuée trois mois auparavant : chants royaux, ballades, stances, odes récemment ajoutées, et sonnets substitués aux rondeaux (1). Le lundi matin, on célèbre une messe des morts ; à une heure, le jury prononce le jugement ; il est grossi de quelques licenciés ou gradués en théologie qui, la veille, ont eu communication des pièces et les ont examinées entre eux. A chaque adjudication des prix, quelques trompettes, loués pour cette journée, sonnent une fanfare ; les auteurs viennent recevoir les insignes dont ils seront un an dépositaires, et lire publiquement les vers victorieux. Et comme la nuit tombe vite en Décembre, on a allumé quatre chandeliers d'or à quatre branches ; les tables sont éclairées par des bougies en cire jaune (2). Or c'est par le sonnet que finisait la cérémonie : quel enivrement pour l'auteur, humble prêtre ou régent, de faire ainsi retentir ses quatorze vers, applaudi par la foule, félicité par les juges, salué par les sonneries des cuivres, dans le cloître illuminé !

La forme du sonnet était obligatoire : l'affiche

(1) Assez tôt peut-être après, sûrement quand il y eut des pièces en prose (à partir de 1699), cet examen dut se faire en comité secret : l'après-midi n'y eût point suffi. Les concurrents durent envoyer leurs œuvres d'avance. Il en fut de même, nous le verrons, à Caen.

(2) pp. 58 et 59.

la fixait dans un modèle (1) : il fallait n'employer que l'alexandrin ; les quatrains devaient être « clos en sens parfait, et les six derniers vers clos pareillement en chaque troisième » (2) ; le groupement des rimes était : ABBA ABBA CCD EED (3). L'éloge de la Vierge était de rigueur. On y mêlait souvent les formules galantes et même les allusions mythologiques (4), aimées de la poésie ordinaire. Mais le réglement du Palinod était accommodant : on pouvait traiter tout sujet, à condition d'introduire une allusion à Marie : le modèle même de l'affiche, en 1614, traitait uniquement de la Cité de Dieu. Aussi en 1653, Mlle d'Argences eut l'anneau pour un sonnet sur la destruction d'un monstre qui avait ravagé l'île de Chypre ; en 1659, Mlle Canu pour un autre, sur le Rossolis ; en 1699, M. de la Prairie pour un autre, sur l'image du soleil dans l'eau ; en 1706, l'avocat Richer pour un autre, sur Suzanne: tous ont une allusion à la Vierge, mais elle ne prend que quelques mots. On ne pouvait être exclu que si les vers étaient déshonnêtes, injurieux, ou diffamatoires (5). Enfin, outre les sonnets de concours, on en lisait de « donnés », c'est-à-dire d'envoyés pour la lecture seulement, sans prétention aux récompenses : il y en eut de tels en 1659, 1670, 1671 (6), 1675, 1682, 1691, 1725...

(1) p. 136-145.
(2) p. 48.
(3) Il y a quelques rares exceptions : en 1613 le sonnet récompensé est en décasyllabes. En 1616 un autre se termine par EDE.
(4) Ainsi en 1613 :

laissant son vieillard chassieux,
l'Aurore épand ses larmes de rosée.

(5) p. 144.
(6) Celui-là était de Fontenelle.

etc... Mais on partageait avec les sonnets vainqueurs, l'honneur de l'inscription sur le registre de la confrérie, et celui de l'impression dans le recueil annuel des pièces couronnées.

Les concurrents furent sans doute nombreux et les envois réguliers, car depuis 1612, où le lauréat fut un prêtre, Nicolas Guilbert, jusqu'en 1660, l'anneau d'or est adjugé tous les ans (1). De 1660 à 1700 il ne l'est que 17 fois ; de 1700 à 1789 cinq fois, et la dernière en 1727. La faveur va aux odes latines, au discours en prose, institué en 1699, à l'hymne en l'honneur de la Vierge, institué en 1731. En 1732, on raye du programme la ballade et le chant royal, depuis longtemps délaissés ; en 1769 la préface du recueil annuel (2) édicte un règlement nouveau qui assimile le sonnet lui-même à ces vieilleries, déclare qu'il a presque entièrement disparu de la littérature et assigne l'anneau d'or à « un poème héroïque de cent vers français au moins, avec une allusion à l'Immaculée Conception de six vers au plus ». En réalité, il ratifiait une suppression déjà faite par les concurrents eux-mêmes. Rouen était trop près de Paris pour ne pas subir la mode à la longue et pour ne pas rejeter au bout d'un certain temps ce qu'elle avait rejeté. Cependant le sonnet devait encore reparaître au Palinod, mais non plus en triomphateur : en 1774 on en lut un, dédié à M. de Miroménil ; on l'inséra dans le recueil, mais on s'en excusa. « L'Académie de l'Immaculée Conception n'est plus dans l'usage de couronner des sonnets. On y a lu celui-ci tant à cause de son mérite que

(1) Excepté : 1616, 1624, 1633, 1637, 1654-58.
(2) p. 24.

relativement à la personne respectable qui en a été l'objet et qui a été prince de cette Académie en 1765 » (1). C'était d'assez bonne grâce plaider les circonstances atténuantes (2).

IV

Le Palinod de Caen ne datait que de 1527; mais par contre grâce à une rente annuelle de vingt livres, due à Estienne du Val de Mondrainville, le sonnet y fut récompensé dès 1557. Cette première partie de son histoire à Caen est fort obscure, puisque nous n'en avons ni procès-verbal, ni règlement, ni recueil imprimé. Tout ce que l'on sait, c'est que le bénéficiaire de la rente et le juge du concours était l'Université de Caen, et non une Académie comme ailleurs. En 1614, la valeur de l'argent ayant diminué, et l'université devant payer la différence, le Palinod est supprimé. Il est rétabli en 1624, grâce à une rente de cent livres léguée par Jacques Lemaistre, chanoine d'Avranches et principal du collège du Bois (3). Le programme du concours comprend alors : épigramme, chant royal, ballade, sonnet, dizain, tous en l'honneur de la Vierge Marie. Il y a deux prix pour le sonnet : les armes de M. Lemaistre (valeur : 2 livres 10 sous) et la branche de laurier (valeur : 1 livre 10

(1) Recueil de 1772-75. p. 174.

(2) Ce sonnet « donné » est construit : ABAB ABAB CCD EED.

(3) C'était le plus grand collège de Caen.

sous) (1). Ils sont décernés comme à Rouen le 8 décembre, fête de l'Immaculée-Conception. Les candidats viennent lire leurs vers, ou les font lire devant l'Université réunie, et les juges prononcent immédiatement. A partir de 1666 on publie chaque année le recueil des pièces couronnées.

Mais ce système avait des inconvénients et en 1731, l'Université, constatant que les concurrents devenaient rares, crut remédier à cette pénurie de poètes par des modifications au règlement (2). Elle décréta que la séance serait publique et qu'on y lirait seulement les pièces couronnées, ainsi que les meilleures parmi les autres, examinées les jours précédents par les juges. On devait en conséquence envoyer ses œuvres entre le commencement d'octobre et la Saint-Martin (3), n'y pas mettre son nom, mais « une sentence et quelques chiffres sans se faire connaître avant le jugement ». Les lauréats avaient alors la joie de lire leurs pièces; l'amour-propre des autres n'avait pas à souffrir. Ce règlement resta en vigueur jusqu'à la fin du Palinod.

Comme à Rouen, tous les sujets étaient permis pour le sonnet, à condition d'y mettre une allusion à la Vierge. Ainsi, le lauréat de 1668, a traité l'héliodrome ; celui de 1677, le naufrage de Richard, roi d'Angleterre ; celui de 1690, Louis le Grand ; celui de 1708, les Fabius ; celui de 1715, Clélie, etc... Contrairement à Rouen, aucune disposition de rimes n'était imposée : mais il faut

(1) D'après une note manuscrite à la fin du recueil de 1738, à la Bibl. nationale.

(2) Ce règlement est en manuscrit in fol. à la Bibliothèque de Caen. Il est reproduit en tête du recueil annuel, plusieurs années de suite à partir de 1731.

(3) 11 Novembre.

observer que, néanmoins, les quatrains sont construits parfois ABBA ABBA, presque toujours ABAB ABAB, et jamais autrement ; et les tercets seulement CCD EED ou CCD EDE. Je n'ai relevé pour ceux-ci, que cinq exceptions : une en 1728, une en 1747, deux en 1750 (1), et une en 1776 (2). Quant aux sonnets donnés, on n'en rencontre pas, sauf dans un recueil de 1649, sans caractère officiel (3). Enfin, les concurrents sont tous provinciaux et généralement de rang assez humble : ce sont des chanoines (4), des curés (5), des professeurs (6), même un maître à danser (7). Une fois, en 1666, un grand seigneur, Saint-Aignan, s'en mêla : son ode eut naturellement le prix et le recueil qui parut l'année suivante fut consacré tout entier à célébrer l'ode, les mérites et la grandeur de Saint-Aignan (8).

La collection des recueils, montre que, chaque année, on décerna les deux prix, tout au moins un. Mais en 1755, M. Fouet lègue 40 livres de rente pour deux prix de poésie latine. Aussi, est-ce de ce côté, que se porte l'effort des concurrents : de 1755 à 1767, le sonnet n'apparaît plus qu'une fois. Mais on revient plus tard à lui, et, de 1774 à 1781, il fut couronné chaque année. Probablement il le fut encore jusqu'en 1791, mais ce n'est qu'une supposition, car l'Université ne fit

(1) Tous les quatre sont construits : CDC DEE.

(2) Construit CCD DEE.

(3) Il y en a un de M. Lemonnier donné « au prince » du Palinod.

(4) 1669.

(5) 1668, 1677.

(6) 1691.

(7) 1724 et 1726.

(8) 3 sonnets parmi les pièces laudatives.

plus imprimer de bulletin, pendant cet intervalle ; en 1792, elle en publia un, puis un dernier, en l'an II ; ni l'un ni l'autre n'ont de sonnet : pourtant deux avaient été lus publiquement au Palinod de 1792 (1). Le sonnet, abandonné par Rouen, avait, on le voit, conservé jusqu'au bout, à Caen des sympathies tenaces et une certaine vogue, parmi les candidats aux honneurs académiques.

V

Les jeux Floraux de Toulouse, purement littéraires et poétiques dès l'origine, ne s'ouvrirent cependant qu'assez tard au sonnet. En 1702 seulement, Gabriel Vendage de Malepeyre (2), conseiller du roi, doyen du sénéchal de Toulouse, membre de l'Académie, laissait en legs perpétuel une rente de 60 livres pour un sonnet à Notre-Dame. Lui-même avait été un faiseur de sonnets pieux : il en avait publié 50 en 1694 sur la Passion du Christ, 50 la même année sur l'Immaculée Conception, et 150 en 1701 sur « la vie de la très sainte mère de Dieu » (3). Rien donc de plus naturel que cette libéralité postume d'un sonnettiste et d'un adorateur fervent de la Vierge. Cependant ses héritiers refusèrent de délivrer le legs et la volonté du testateur demeura lettre morte jusqu'en 1739 : cette année-là un accord intervint et à la distribution des prix on avisa

(1) L. de Veyrières I p. 90.
(2) Orthographe donnée par le recueil de 1760.
(3) Tous furent édités à Toulouse.

le public que désormais chaque année un lys d'argent de 60 livres récompenserait le meilleur sonnet (1). C'était la valeur la moins élevée, puisque celle de l'Amarante d'or (2) était de 400 livres, celle de la Violette d'argent (3) et celle de l'Eglantine d'Argent (4) étaient de 250 livres chacune, celle du Souci d'Argent (5) de 200. Mais c'était très suffisant pour stimuler les poètes ; d'ailleurs il s'y ajoutait l'honneur de la proclamation solennelle à Toulouse, le 3 mai, dans le Capitole fleuri, et devant la statue de Clémence Isaure ; celui de l'impression dans le bulletin édité annuellement depuis 1696 ; et celui d'une victoire remportée dans la plus fameuse et la plus antique société littéraire de province. Mais en 1751 il y eut un nouvel incident, de nouveaux démêlés avec les héritiers ; et l'Académie prévint que, les fonds ayant manqué, elle n'avait plus de prix à donner pour le sonnet (6). L interruption dura jusqu'en 1760 ; elle cessa grâce à la générosité de M. L'Hérissé qui avait épousé Mlle de Malepeyre, et qui, dit le bulletin (7), « avait succédé aux vertus et aux biens de cette famille ». Cette fois le rétablissement fut complet et le lys d'argent fut maintenu pour toujours sur la liste des prix.

M. de Veyrières (8) se fondant sur un passage du *Mercure Galant* (9) a prétendu que, dès le

(1) Cf. bulletin de 1739, début.
(2) pour l'ode.
(3) pour le poème.
(4) pour la pièce en prose.
(5) pour l'élégie ou l'églogue.
(6) Cf. l'avis, en tête du bulletin de 1751.
(7) » » » de 1760.
(8) I, 76 ; II, 230.
(9) Mai 1685.

début du XVII[e] siècle, tout aspirant aux prix était enfermé avec les autres dans une grande salle et devait faire un sonnet dont le dernier vers était donné pour tous ; que beaucoup de poètes firent imprimer séparément cet « essai » avec d'autres poésies présentées au concours et les louanges rimées de leurs amis ; et que chacune de ces publications portait le titre de Triomphe. Il a trouvé, dit-il, 52 de ces Triomphes édités entre 1634 et 1660.

Il est très peu vraisemblable que cette obligation ait jamais existé. D'abord l'autorité du *Mercure Galant* a peu de poids en cette conjoncture ; bien renseigné sur les choses de Paris, il l'était moins sur celles de la province, de même que les autres gazettes parisiennes. Par exemple le bulletin des Jeux Floraux pour 1757 se plaint du *Journal Encyclopédique* qui a inexactement rapporté certains faits de la distribution des prix ; et il ajoute, ce qui fait supposer que les erreurs étaient fréquentes : « Les journalistes ne devraient jamais parler de ce qui regarde les Académies sans s'être bien assurés de la certitude de ce qu'ils avancent ». Combien ce conseil aurait-il été plus nécessaire, 70 ans auparavant, pour les journalistes du *Mercure !* Ensuite, cette obligation était inique, puisqu'elle excluait du concours les poètes trop éloignés, et absurde, puisqu'on peut faire une bonne pièce de prose ou une élégie de valeur et être incapable d'ajuster treize vers à un quatorzième imposé. De plus elle est en contradiction formelle avec les instructions répétées tous les ans (1), qui défendaient aux

(1) En tête de chaque bulletin.

auteurs de se faire connaître avant le concours (1), et qui permettaient d'y participer par correspondance (2). Enfin il est évident que le bulletin annuel en eût fait mention si elle eût existé encore après 1696, et probable qu'il l'eût rappelée au moins une fois, au moins par une allusion, si elle eût existé jadis. Donc, si ces *Triomphes* contiennent des sonnets, c'est que tous les livres de vers en contenaient avant 1660, des auteurs ou de leurs amis ; c'était simplement pour les pièces présentées aux Jeux Floraux qu'on publiait ces petits livres, puisqu'il n'y avait pas encore de bulletin officiel. Certains, bien plus, de l'aveu de M. de Veyrières, n'ont même pas de sonnets (3) du tout.

Mais revenons au prix du sonnet. Aucune forme de quatrains ou de tercets n'était prescrite. Les seules conditions imposées étaient l'emploi de l'alexandrin, et l'obligation de se cantonner dans les louanges de la Vierge, conformément à la volonté de M. de Malepeyre. Aussi voit-on les lauréats employer pour les quatrains les rimes croisées (4) et les rimes enclavées (5), plus souvent pourtant les premières que les secondes ; et, pour le deuxième tercet EED (6) et EDE (7), indifféremment. Mais aucun n'a fait de sonnet libertin pendant toute la durée des Jeux Floraux.

Il dut y avoir toujours beaucoup de concur-

(1) Il fallait comme à Caen, mettre une devise.

(2) Les seules conditions imposées en ce cas, étaient de payer l'affranchissement et d'écrire lisiblement son texte.

(3) 1647, 1650, 1671, 1682.

(4) 1740, 1741, 1742, 1743, 1745, etc.....

(5) 1740, 1743, 1746, etc....

(6) 1740, 1742, etc....

(7) 1740, 1742, 1743.... etc....

rents. Si en effet le lys était quelquefois « réservé »(1) il ne s'ensuit pas que c'était faute de candidats : c'était faute d'ouvrages méritants ; la preuve est qu'on insérait dans le bulletin les meilleurs parmi les sonnets malheureux. Il y en eut ainsi deux imprimés en 1742, deux en 1745, trois en 1748, trois en 1763, etc. C'est donc uniquement par égard pour la mode que en 1763 l'Académie décida qu'on pourrait gagner le lys d'argent soit par un sonnet, soit par un hymne ou un cantique en l'honneur de la Vierge. Notre poème cependant ne manquait pas de fidèles, puisqu'on le voit huit fois couronné depuis, jusqu'en 1788 (2), et que, en outre, 15 fois il a paru digne d'être imprimé (3). Oublié de Paris, abandonné par Rouen, il avait encore des zélateurs et des juges à Toulouse, comme à Caen ; sous ce beau ciel, dieu exilé, il recevait encore des fleurs et un culte, et pouvait se consoler d'avoir ailleurs ses autels renversés et ses honneurs abolis. Il fallut, pour lui ravir ce refuge, que la tourmente révolutionnaire emportât les Jeux Floraux eux-mêmes.

(1) C'est à dire non donné cette année-là ; l'année suivante pouvait donc avoir deux prix pour le sonnet, à moins qu'on en réservât encore un.

(2) Une fois en 1767, 1771, deux en 1776, une en 1777, 1780, 1785, 1788.

(3) Trois fois en 1764, quatre en 1765, une en 1766, 1768, 1781, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788.

VI

A côté de la puissante Académie des Jeux Floraux, le même Vendages de Malepeyre dont on a parlé plus haut, avait fondé à Toulouse, en 1640, avec Pellisson, alors âgé de 18 ans, une petite société destinée à une vie assez brève, mais pleine de vicissitudes. Les membres allaient aux réunions hebdomadaires sans bruit et simplement, chacun s'éclairant soi-même d'une petite lanterne : de là le nom de Lanternistes qu'on leur donna et qu'ils gardèrent. Après cinq années de prospérité, le départ des deux fondateurs lui porta un coup sensible; elle languit jusqu'au retour de Malepeyre qui en 1667, secondé par Garaud de Donneville, président à mortier, la réorganisa, limita à vingt le nombre des sociétaires, lui assura par une sage direction vingt années d'une existence brillante, et même, après 1680, une subvention municipale. On s'y adonnait à l'étude des sciences; on tenait des séances dont certaines eurent quelque célébrité; enfin, lorsque les sonnets en bouts-rimés furent à la mode, on décida d'ouvrir pour eux un concours annuel, et d'accorder au meilleur une médaille d'argent.

Les rimes étaieut fournies chaque année par les Lanternistes, et il était défendu d'en ajouter ou d'en intervertir l'ordre. Le sujet était toujours : l'éloge du roi. L'alexandrin «héroïque» était de rigueur : ainsi en 1698 un avis, au commencement d'une brochure où étaient publiés le sonnet vainqueur et onze de ses concurrents,

déclarait qu'on en avait impitoyablement éliminé plusieurs, en vers de huit syllabes, « quoiqu'ils fussent très beaux » et « capables de balancer le prix sans cela ».

Cependant les temps deviennent difficiles pour les Lanternistes : ils entrent en lutte avec l'Académie des Jeux Floraux, lutte inégale, terminée en 1694 par un édit royal qui accorde à leur triomphante voisine « le droit exclusif de justice sur la prose et les vers ». Atteinte au cœur par cet arrêt, la société ne se résout pas encore à finir : elle s'entête à durer ; elle continue ses concours, que lui concède dédaigneusement sa rivale ; elle décerne chaque année sa médaille d'argent. Mais en 1702 Malepeyre meurt, après avoir légué aux Jeux Floraux un prix de sonnet, acte vraiment magnanime de sa part : cette mort est le dernier coup pour les Lanternistes. En 1704, ils n'existent plus, et avec eux disparaît le seul docte corps qui ait jamais prononcé gravement sur des bouts-rimés (1).

VII

Voilà toutes les Académies qui ont encouragé, fêté, récompensé les sonnets. C'est peu sans doute ; mais il faut considérer que celles-là, sont les plus anciennes et les plus estimées ; que, dans les autres, on en a lu et, exceptionnellement, primé quelquefois. Nous l'avons vu pour l'Académie française, pour Rouen en 1704 et

(1) Ces détails sont empruntés aux *Lanternistes*, du Dr Desbarreaux-Bernard. Paris 1858.

1707 (1) ; on connaît un cas analogue pour les Jeux Floraux de Rodez qui, au XVIIIe siècle, donnèrent un prix à deux sonnets de l'abbé Peyrot (2). On en connaîtrait d'autres probablement, si on était aussi bien renseigné sur toutes, que sur celles de Rouen et de Toulouse.

Aucun de ces concours, au nord ou au midi, n'a produit de sonnet, qui fût un chef-d'œuvre et qui fût digne d'immortaliser le nom de son auteur. Tous, en Normandie comme en Languedoc, ont les mêmes qualités de correction et de banale élégance ; tous dénotent la même culture classique, la même recherche du style pompeux, le même goût pour un certain nombre de sentiments et d'images consacrées ; tous sont des types de cette poésie académique, étrangère au génie et d'une médiocrité facile à railler, estimable cependant, puisqu'elle exige du travail, de l'application, la connaissance et le respect de la langue. De plus, tous ces sonnets sont intéressants parce qu'ils sont le pur produit de la Province : aucun poète de renom n'a jamais aspiré au lys d'argent, ni à l'anneau d'or ; aucune illustration nationale ne se découvre sur les longues listes de lauréats qui nous sont parvenues ; et si nous voyons un Corneille victorieux à Rouen (3), ce n'est ni Pierre, ni Thomas, mais leur frère Antoine ; l'opinion méprisante de du Bellay sur les Jeux Floraux et les Puys (4) subsista jusqu'en 1789 :

(1) C'est-à-dire avant que le prix du sonnet fût institué.
(2) L. de Veyrières I p. 91.
(3) En 1638 et 1639.
(4) *Deffence.* Liv. II, ch. 4. début.

ce furent des carrières abandonnées aux étudiants, aux magistrats, aux prêtres et aux régents de collège, à tous ceux dont l'ambition ne dépassait pas les remparts de leur ville natale, à tous ceux dont la vie restait fleurie par un instant de gloire locale, et l'oreille charmée par des applaudissements une fois entendus.

Enfin ces concours qui continuèrent, alors que la poésie française avait oublié le sonnet, en entretinrent la pratique et le souvenir en Province. Ils préparèrent le sol pour les semailles futures. Ils firent son retour plus possible et plus prompt : lorsque le XIXe siècle le ramènera, ce sera moins un étranger à naturaliser qu'un banni à réintégrer dans ses anciens droits et ses légitimes dignités.

SIXIÈME PARTIE

LE SONNET AU XIXᵉ SIÈCLE

I

Les trois grands hommes qui devaient si glorieusement renouveler la poésie française au XIXᵉ siècle, Lamartine, Vigny, Hugo, n'étaient ni par leur génie, ni par leur technique, dirigés vers le sonnet. Le lyrisme de l'un se déployait en masses harmonieuses, mollement balancées : il lui fallait l'ampleur des vastes strophes ou les longues suites d'alexandrins pour qu'il pût épancher dans toute son abondance le flot de ses pensées et de ses rêves ; son âme féconde et sereine s'exhalait sans effort en chants suaves comme l'encens en parfum ; et ces chants, un peu imprécis, tenaient de cette imprécision même une partie de leur charme ; aussi s'accommodait-il mal de toute

limitation rigoureuse et il était naturellement rebelle à tout ce qui aurait pu entraver son expansion. Vigny, hautain et concentré, de sensibilité profonde et douloureuse, avait l'inspiration inégale et l'exécution parfois imparfaite ; la pensée, toujours forte, était souvent contrainte et tourmentée dans son expression ; elle trouvait dans les lois de la langue et de la prosodie assez d'obstacles pour n'en point chercher de nouvelles, plus compliquées et plus sévères. Enfin Hugo, source intarissable de visions splendides et de paroles sonores, poète entre tous, puisqu'en somme la poésie est essentiellement l'évocation puissante des choses et la magnificence du verbe — Hugo lui aussi, tout artiste consommé qu'il fût, avait par tempérament peu de penchant pour les raffinements de versification et pour les développements mesurés. Différents les uns des autres, tous trois se ressemblaient par leur dédain de la symétrie extérieure, leur prédilection pour les grands morceaux simples de plans et de lignes. Leurs lectures étaient les épopées antiques et étrangères ; ils admiraient le lyrisme étincelant et barbare des prophètes ; les sonnettistes ne leur étaient point familiers (1) et le sonnet devait leur paraître méprisable. Ils n'en ont point fait ; ils n'en ont guère parlé (2).

(1) Pétrarque seul fait peut-être exception. Il plaisait à Lamartine.

(2) Lamartine n'en a pas laissé un. Vigny, d'après L. de Veyrières, en a quatre : trois postumes, parus en 1867, 1 dans l'*Ariel* du 19 Mars 1836. — Hugo en a un, dans les *Quatre vents de l'esprit*, ironique d'ailleurs ; pour lui le sonnet était le type de la poésie mièvre et artificielle :

Dans le parc froid et superbe,
rien de vivant ne venait :
on comptait les brins d'une herbe,
comme les mots d'un sonnet.

(Chansons des rues et des bois.
Le chêne du parc détruit).

Cependant, telle que Vigny et Lamartine l'avaient comprise dans leur isolement, telle que Hugo l'élaborait dans le premier cénacle, la poésie française réunissait des circonstances favorables à une renaissance du sonnet. Par réaction contre le classicisme et l'antiquité, elle remontait au moyen-âge et à la Pléiade : mais elle devait y rencontrer, outre des cathédrales, outre des costumes étranges et des passions farouches, les curiosités prosodiques et les poèmes à forme fixe. Elle allait aux lyriques et aux épiques de l'Italie et de l'Angleterre : mais l'Angleterre et l'Italie n'étaient pas seulement *la Divine Comédie* et *le Paradis Perdu* c'étaient aussi Pétrarque et Wordsworth. Enfin, refondue, recréée par le génie, elle était encore un rajeunissement de la langue et du vers ; elle ramenait le sens du rythme et de l'harmonie ; elle refaisait l'éducation de l'oreille atrophiée depuis un siècle ; elle enseignait la beauté plastique d'une phrase et la beauté musicale de la rime ; les mots simples signes ou représentations d'idées auparavant, récupéraient une valeur propre, et en même temps qu'ils faisaient reluire l'image reparue, ils chantaient, murmuraient ou retentissaient. Comment donc les Romantiques ne seraient-ils pas revenus au sonnet ? Accoutumés à un art savant et conscient, ils étaient capables d'en comprendre sans peine la cadence exquise ; ouvrant leurs intelligences à toutes les civilisations, ils lui préparaient une matière inépuisable et diverse, comme l'humanité elle-même.

Ce retour au sonnet fut l'œuvre de Sainte-Beuve. Esprit naturellement délicat et subtil,

plus pénétrant que puissant, plus apte à rendre les détails menus que les vastes ensembles, il se cantonnait dans la poésie intime et psychologique; il était le peintre des tristesses maladives, des rêveries inféconde, et des paysages gris. Jeune encore, il était érudit : il avait exhumé du Bellay et Ronsard et, le premier depuis 200 ans, couronné de fleurs ces *Amours*, jadis admiration et orgueil de la France (1). De plus, né en ce Boulogne, d'où l'on voit étinceler au soleil les falaises de Folkestone et où la langue anglaise est familière à tous, il put de bonne heure connaître la littérature d'Outre-Manche, se guider sans peine dans ses choix, et aller là où l'entraînaient ses affinités. Or, il s'y trouvait un poète, sans doute supérieur à lui par l'abondance de la veine et la richesse de l'imagination, mais épris comme lui, de la vie journalière, expert à en rendre la grâce, à en relever l'humilité par des symboles, et à en retirer des motif ingénieux d'allégresse ou d'attendrissement : c'était Wordsworth, et Wordsworth était le meilleur sonnettiste de l'Angleterre. Tout s'unissait donc en Sainte-Beuve pour le pousser vers le sonnet : tempérament et lectures ; l'un l'amenait à condenser, à serrer sa pensée ; les autres, françaises du XVIe siècle et anglaises du XIXe, étalaient à ses yeux les ressources variées et la beauté rythmique de la vieille forme oubliée.

Il l'employa dans les *Poésies de Joseph Delorme* (1829) et dans les *Consolations* (1830) à exprimer les mélancolies d'un jeune homme, que la pauvreté « a marqué de son terrible

(1) *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au* XVIe *siècle*. (1827 et 1828).

sceau » (1), qui, en échange d'une passion profonde mais timide, n'ose même pas demander de l'amour (2), et qui, repoussé, souhaite à l'insensible, le calme d'un cœur sans remords :

> si pour quelque peine
> vous pleurez, que ce soit pour un peigne d'ébène,
> pour un bouquet perdu, pour un ruban gâté (3).

Il l'employa aussi à dessiner une figure de jeune fille, dont la main joue et dont le doigt se noie parmi les flots d'une chevelure blonde (4) ; à dire les vœux d'une âme éprise des bonheurs sans gloire :

> Il ne m'aurait fallu, sur un coin de la terre,
> qu'un loisir innocent, un chaume solitaire,
> les trésors de l'étude à côté d'un ami ;
> et, vers l'heure où le jour fuit sous l'ombre naissante,
> une main pour répondre à ma main frémissante,
> un sein où me pencher, les yeux clos à demi (5).

à décrire des paysages paisibles, doux à l'œil et au cœur : Francfort-sur-le-Mein, dont « l'église sans flèche » « monte comme un vaisseau, par les vents démâté » (6) ; Oxford, avec ses collines boisées, son vivier dormant, ses maisons ardoisées, les vertes croisées de son presbytère (7) ; et plus volontiers encore, la campagne de France, fraîche et tranquille, avec « la marguerite éclose et le sentier fuyant »

(1) p. 34. Edition Charpentier (1845) conforme à l'édition princeps, et préférable ici, car elle montre mieux la première pensée de l'auteur. Celle de M. Lévy (1863) intercale des pièces de dates très différentes.
(2) p. 59.
(3) p. 60.
(4) p. 56.
(5) p. 35.
(6) p. 253.
(7) p. 121.

et quand novembre étend sa brume matinale
une fumée au loin qui monte en tournoyant (1).

En prenant l'art de la Pléiade, Sainte-Beuve s'éloigne d'elle par la sincérité du sentiment et de l'observation : son paysage est précis, vu par ses propres yeux ; sa passion est exactement celle qu'il était susceptible d'éprouver. Celle qu'il chérit n'est pas une marmoréenne Cassandre : elle a les grâces, mais les imperfections de la réalité.

moi j'aime en deux beaux yeux un sourire un peu louche (2).

Ces sonnets ne sont pas des chefs-d'œuvre ; sans doute il n'en est aucun qui n'ait de belles images, des expressions jolies et d'heureuses trouvailles ; il n'en est aucun qui ne se termine sur un vers d'une harmonie pleine ou d'une frappante concision ; mais il n'en est aucun non plus qui n'ait quelque défaillance de la pensée ou du style, qui ne donne la sensation d'un talent fin et rare, mais incomplet. Cependant ils marquent une date mémorable, ils sont dignes d'attention et d'étude. Amoureux, pittoresques, littéraires, ils laissaient voir la double influence qu'ils avaient subie : celle de la Pléiade, à qui deux (3) rendaient un pieux hommage ; et celle de Wordsworth dont cinq (4) étaient des traductions et dont ils tenaient leur allure modeste, leur goût pour les humbles spectacles et les choses de la vie commune. Ils étaient vraiment nouveaux en France : ils abordaient

(1) p. 235.
(2) p. 122.
(3) *Poésies de J. Delorme*, p. 68 et 124.
(4) id. p. 123 et 124.
Consolations p. 234, 235 et 236.

l'amour avec sensibilité mais réserve ; ils s'ouvraient à une critique littéraire bien informée ; ils étaient descriptifs toujours ; ils n'avaient rien d'analogue dans le passé. De plus, ils rompaient avec l'ancienne dualité que nous avons montrée tantôt vaguement entrevue, tantôt proclamée hautement. Dédaigneux du sonnet facile et à pointe du XVIIIe siècle, Joseph Delorme remontait « au sonnet primitif, perlé, cristallin, de Pétrarque, de Shakespeare, de Milton, et de notre vieux du Bellay » (1) ; il le traitait sérieusement et avec respect ; c'était « une larme de cristal » (2), où il enfermait, « comme une goutte d'essence », un sentiment de choix ou une belle idée ; c'était toute la gravité des Cassandre et des Olive. Mais les sonnets étaient isolés ; il n'y avait pas de lien entre ceux qui parlaient d'amour ; ils ne se rapportaient pas tous à la même femme et chacun se suffisait à lui-même. Combien au reste de pièces lyriques, dans Gautier ou Hugo, n'avaient pas même quatorze vers ! Longtemps on ne concevra pas le sonnet autrement ; il ne formera pas de série, mais il ne sera plus l'épigramme spirituelle ou ingénieuse d'autrefois : car sa dignité reconquise le préserve de cette chûte, car le lyrisme s'accommode de toutes les dimensions, car sur toutes les matières, jadis bonnes pour l'épigramme, le Romantisme jette la parure somptueuse de la poésie.

Pourtant il ne faudrait pas croire que les sonnets eussent totalement disparu de France depuis quarante ans. Avant Sainte-Beuve on en

(1) *Lundis XIV,* p. 79.
(2) p. 149. (dans les *Pensées de J. Delorme*).

découvre : Ginguené, l'historien de la littérature italienne, en traduit un de Pétrarque avant 1810 (1) ; un rimeur en quête de modèles nouveaux, Delcroix, en imite d'assez près un du Tasse dans son *Herminie*, en 1823. Un autre, victime d'une erreur déjà ancienne, les place dans un « bon vieux temps » mal déterminé, avec les ballades et les rondeaux : il en met 24, nobles et moraux (2), dans un livre de poésies vaguement teinté d'un archaïsme de convention : c'est Carnot en 1820. Enfin, parmi les lettrés de province qui, une fois l'orage dissipé, s'étaient remis à leurs patients et obscurs travaux, on continuait à construire d'académiques sonnets : en 1814, M. Blondeau de Commercy en fait insérer un dans l'*Almanach des Muses*. Mais c'est surtout dans le midi que demeuraient des fidèles : l'Académie des Jeux Floraux, reconstituée depuis 1806, recevait tous les ans des sonnets qui ambitionnaient le lys d'argent. Visiblement malveillante, elle avait beau ne récompenser que les hymnes et ne pas publier même le sonnet qui, en 1816, avait remporté la victoire ; à partir de 1825, le rapport annexé au bulletin annuel avait beau laisser tomber des phrases méprisantes à l'adresse du sonnet et de ses partisans : rien ne les rebutait, ni le refus de récompense, ni les railleries à « la constance des amis du bon vieux temps » (3) ; ils envoyaient leurs quatorze vers avec ponctualité, inlassables et touchants dans leur obstination.

Mais tous ces sonnets, traduits de l'italien,

(1) Op. Cit. II, p. 508.
(2) Sauf un sonnet « bachique » p. 231.
(3) Rapport pour le concours de 1832.

archaïques ou académiques, continuaient la tradition du XVIIIe siècle. Perdus dans des almanachs distraitement feuilletés, enfouis dans les tiroirs du secrétariat des Jeux Floraux, ils n'étaient point capables de réveiller les sympathies en faveur de cette forme déchue. Voilà pourquoi Sainte-Beuve a tout l'honneur de ce revirement de l'opinion : grâce à lui, le sonnet, brillant de nouveauté, retrempé dans la réalité du sentiment et de la nature extérieure, paraît encore digne des grandes idées et des beaux vers. Il se ferme à l'esprit desséchant et à l'élégance factice, pour s'ouvrir au souffle qui féconde alors toute la littérature. Affranchi de sa médiocrité passée, patronné par un homme de talent que considèrent les plus illustres, il reprend son rang dans cette poésie lyrique, dont il était issu, et dont il avait été si longtemps, en France comme en Italie, l'harmonieuse expression.

II

Entre 1830 et 1840, le sonnet se montre, soigné mais rare, dans les livres de vers, souvent une seule fois dans un volume, comme si, mal sûr des lecteurs, on n'osât pas encore en user franchement. Même dans l'entourage de Sainte-Beuve, c'est ainsi : Théophile Gautier n'a que trois sonnets dans son recueil de 1830 (1), quatre de plus dans sa réédition de

(1) I p. 16, 34, 66. (*Poèsies complètes.* 2 vol. Ed. Charpentier).

1832 (1), cinq dans ses « Poésies diverses » de 1838 (2) ; pourtant cet amoureux des contours arrêtés, des couleurs tranchées, des rythmes bien cadencés, cet introducteur des tierces-rimes (3) dans la poésie romantique, devait se plaire à cette fleur de l'Italie et de la Renaissance, parure naturelle, semblait-il, de son talent. Musset ne s'y hasarde qu'une fois, en 1832 (4), et n'y reviendra qu'en 1838. En 1833, Auguste Barbier qui renouvelle sa manière et qui, après les virulences des *Iambes*, s'élève à la sérénité d'*Il Pianto*, commence et finit son œuvre par un sonnet : il en dispose neuf autres parmi les quatre grandes pièces en alexandrins qui en faisaient le fond, et il y burine d'une main un peu lourde des figures de sculpteurs, de peintres et de musiciens : Michel-Ange, Corrège, Cimarosa. Mais il s'en tiendra longtemps à cette tentative. Cependant, quoique peu commun encore, le sonnet gagnait des qualités dont Sainte-Beuve n'avait pu le douer : précis et coloré avec Gautier, gracieux avec Musset, vigoureux avec Barbier, il élargissait son domaine ; il tâchait de rendre, après la nature extérieare, une physionomie de grand artiste. Par là, ces dix années n'ont pas été stériles pour lui. Voilà pourquoi les quelques sonnets de ces vrais poètes ont été plus utiles et sont plus justement connus que 31 où Léon d'Aurevilly (5), 30 où Julien Travers (6), 50 où

(1) I p. 81, 82, 103, 107.
(2) I p. 280, 281, 282, 330, 331.
(3) Il les appelle terza rima, oubliant peut être qu'il y avait depuis le XVIe siècle une expression française.
(4) En préface de *la Coupe et les lèvres*.
(5) En 1836, à Caen.
(6) *Deuil*, en 1837.

Ayma (1), ont honnêtement, mais avec peu de gloire, imité Sainte-Beuve (2).

Bien plus, de cette période est sorti un sonnet, perle des anthologies futures, destiné à plus de célébrité qu'*Uranie*, que *Job*, et que la *Belle Matineuse :* celui d'Arvers. Il fut d'abord écrit sur l'album de Mme Ménessier-Nodier. Puis, un peu plus tard, en 1833, il fut publié dans *Mes heures perdues* précédé d'un autre presque aussi réussi, mais moins favorisé du sort : le livre n'avait pas d'autres sonnets. D'après l'indication du manuscrit lui-même, c'était une imitation d'un original italien (3), d'ailleurs inconnu. C'était aussi la perfection du sonnet intime, comme Joseph Delorme l'avait tenté, mais avec une tendresse contenue, un langage uni, une poésie simple, dont Joseph Delorme eût été incapable. Il a suffi à la renommée d'Arvers.

Pourtant, vers 1840 le procès n'était pas gagné. Sans doute les sonnets avaient retrouvé l'estime des lettrés, amateurs ou faiseurs de vers. On le voit par le grand nombre d'ouvrages (4) où il s'en rencontre. Sans doute à Toulouse on en couronnait un en 1838, avec une sorte d'étonnement ; et en 1841 le rapport qui déclarait celui de M. Lefranc victorieux de treize concurrents, constatait qu'ils « avaient été remis en honneur par des poètes d'un grand mérite ». Mais en 1840 un « *Recueil de poésies contemporaines* »

(1) 3e partie des *Préludes* 1839.

(2) Ajoutons que Sainte-Beuve lui-même publie en 1837 ses *Pensées d'Août*, où se trouvent 18 sonnets.

(3) Ed. d'Avrecourt. Paris, Floury 1900. p. 35 et 36.

(4) De 1830 à 1839 j'en ai relevé 24, dont 9 n'ont chacun qu'un sonnet.

par MM^mes R***, institutrices, n'en admettait qu'un de Sainte-Beuve (1).

De 1840 à 1857 on voit augmenter le nombre des livres de vers où se trouvent des sonnets et le nombre des sonnets dans chaque livre de vers. Les *Gouttes de rosée* par F. Dugué (1840) développent en cent sonnets tout un roman d'amour entre une femme mariée et un jeune homme : ce sont des baisers, des ivresses, l'oubli des devoirs, puis les remords, les joies gâtées, la séparation. En 1841, Moyse Alcan publie (2) douze sonnets formant poème : *Noéma*. En 1843 Aug. Barbier célèbre en trente *Sonnets héroïques* (3) une suite de grandes figures historiques, de Sainte-Geneviève à Jésus-Christ. En 1851 Boulay-Paty en publie 355 sur tous les sujets auxquels le sonnet avait déjà été employé : l'amour, l'art, la famille, la nature et la morale ; et la même année les *Colifichets* d'Amédée Pommier en offraient seize de suite, où il passait en revue les œuvres les plus remarquables exposées au Salon de 1851 (4). Cependant ces ouvrages, et bien d'autres, moins connus encore, de réputation médiocre, ne font guère qu'attester la diffusion croissante du sonnet. C'était d'ailleurs qu'il recevait un patronage effectif.

La seconde génération des Romantiques dont les œuvres vont paraître dans cette période, s'inspirait un peu des *Orientales ;* elle se rattachait à Gautier par son purisme, par la richesse de son vocabulaire, par son renoncement aux

(1) p. 86.
(2) à Metz.
(3) Il y a 31 pièces, mais le 11e à *Colomb* n'est pas un sonnet.
(4) p. 364.

exaltations sentimentales et au lyrisme subjectif; elle tâchait de rendre exactement les jeux de l'ombre et de la lumière, les nuances, les lignes et les reliefs ; elle peignait et sculptait avec des mots. Gautier lui-même, de son voyage au-delà des Pyrénées, rapportait le souvenir de visions éblouissantes : paysages étranges, peintures violentes et mystiques, et il devait en donner la sensation dans trois sonnets d'*Espana* (1).

Les *Cariatides* (1842) et les *Stalactites* (1846) de Théodore de Banville ramènent l'Olympe antique, les dieux au corps de marbre, les déesses aux chevelures d'or, tout le peuple divin qui palpitait dans les bois, chantait dans les sources et se jouait dans les vagues marines : ce ne sont plus que tableaux et couleurs ; c'est une poésie toute concrète, presque sans idées, mais éclairée par une perpétuelle allégresse, et soutenue par des rythmes précis. Ces rythmes sont ceux des autres Romantiques, ceux aussi des XVe et XVIe siècles : rondels, rondeaux, dizains; la rigidité des poèmes à forme fixe s'harmonise avec la netteté des descriptions et le modelé des figures. Le sonnet paraît là peu fréquent encore comme chez tous les maîtres de cette époque ; on ne le rencontre que quatre fois dans les *Cariatides* (1) et une dans les *Stalactites* (2). En revanche tous cinq sont remarquables : ils ont les mérites de cette poésie somptueuse, son style éclatant, ses rimes précieuses et sonores.

En même temps que le sonnet s'élevait jusqu'aux beaux arts, et rivalisait avec eux de

(1) II, 98, 114, 155.
(1) Ed. Charpentier 1891. p. 141, 142, 172, 197.
(2) p. 266.

coloris ou de plasticité, il reparaissait dans les relations mondaines, et, comme jadis, mais avec moins de profusion, il servait d'enveloppe à des compliments, à des consolations, à des effusions amicales. Hommages discrets sur l'album que la maîtresse de maison tendait à ses invités ; adieu à un ami qui partait en voyage ; salut envoyé de loin durant un séjour à l'étranger ; toutes ces occasions de témoigner sa reconnaissance ou son affection, provoquaient parfois des sonnets durant la période précédente (1), et en provoquèrent souvent durant celle-ci. Il y en a beaucoup dans Boulay-Paty (2). Arsène Houssaye en fit de délicats et de distingués « pour une mère qui pleure », pour la Princesse Mathilde, pour son ami Alphonse Karr (3). Musset en fit treize entre 1842 et 1850, et certains sont charmants de tendresse, d'émotion et d'aisance. Même dans ces sonnets-épigrammes il mettait de son cœur. Soit qu'il rappelât à Madame Ménessier leur enfance commune, soit qu'il pleurât avec M. Régnier la mort d'une fille chérie, il dédaignait la pointe et l'ingéniosité : même là, il demeurait l'auteur des *Nuits*.

Enfin, la Province même voit surgir la première œuvre de valeur exclusivement composée de sonnets : c'est celle de Soulary, qui, dans ce Lyon, berceau du sonnet français, publie en 1847 ses *Ephémères,* toutes de circonstance encore, politiques ou littéraires, mais travaillées avec un soin extrême, polies et

(1) Ainsi Sainte-Beuve (surtout *Pensées d'Août*). — Arvers.
(2) Surtout dans les 70 sonnets de la seconde partie : « Art. »
(3) Cf. Réédition de 1867. p. 223 et sqq.

repolies avec amour. Il y joint une série de huit sonnets sur les sept péchés capitaux, mal à propos terminée du reste par une plaisanterie. Ce premier recueil ne vaut pas le second, et fit assez peu de bruit ; il rappelle les bonnes épigrammes du XVII[e] siècle ; oratoires et plus souvent spirituels, malicieux ou moraux, ces sonnets renouaient avec la tradition. Mais ils étaient modernes par l'actualité des sujets et la qualité du style ; ils étaient réussis parce qu'on y sentait l'adaptation parfaite de la forme à l'inspiration. Soulary s'y montrait en effet d'haleine courte, enclin à rétrécir et à résumer, à l'aise et même au large dans la mesure prescrite, ouvrier laborieux plutôt que poète. Il écrivait de bons sonnets ; il n'apportait point une matière plus riche et n'y mettait point des accents nouveaux : ceux de Banville et de Musset au contraire faisaient date. Mais devant lui Saint-Aignan se serait incliné ; Saint-Amant lui aurait souri. N'était-il pas un peu de leur lignée ?

C'est plus tard que le sonnet va faire le pas décisif et entrer définitivement dans la haute poésie. Quoique dans les années que nous venons de parcourir ses progrès eussent été grands, il avait encore contre lui des méfiances et des dédains ; un lettré, homme de goût, M. Eugène de Beaurepaire, pouvait même en 1853 prétendre « qu'il était peu en faveur, malgré de nombreuses tentatives de restauration » (1). En effet peu de sonnets surnageaient en somme dans la mémoire publique : ceux qui avaient rempli des

(1) *Revue de Rouen*. XX, p. 129.

livres estimables mais sans retentissement n'y avaient laissé aucune trace ; et ceux qui pouvaient compter dans l'histoire littéraire soit par leur originalité, soit par le nom de leurs auteurs, étaient en trop petite quantité pour que cette forme s'imposât à tous, et même fût mise hors de discussion. Au contraire après 1857, elle paraîtra chez tous les poètes et il n'y aura plus d'œuvre éminente qu'elle ne contribue à orner.

L'année 1857 en effet fut d'une importance capitale. Baudelaire avait 44 sonnets sur les 100 pièces de ses *Fleurs du Mal* (1), livre étrange et tourmenté, malsain et capiteux, dont le succès fut immédiat et considérable : sensualité toute cérébrale, ennoblie et pervertie ensemble par l'image toujours présente de la mort, mépris des sentiments simples et recherche de l'artificiel, religiosité aimée pour le ragoût donné par elle au péché, tout ce « satanisme » était trop voulu pour émouvoir ; mais il y avait autre chose plus sincère et partant meilleur : l'amour maladif des parfums, la nostalgie des paysages exotiques, un pessimisme noir, un réalisme sinistre. Ce poète avait l'horreur de la laideur moderne et c'est cette laideur qu'il rendait avec une âpre complaisance ; il ne voyait dans le plaisir que la satiété, sous les chairs fleuries que le squelette, et le mouvant spectacle du monde ne lui laissait que l'écœurement de la vie et l'aspiration au néant. Son génie était inégal et sa langue incertaine, parfois maladroite et impropre, parfois d'une

(1) Déjà, en 1855, la *Revue des Deux-Mondes* (II, p. 1079) avait publié 18 morceaux des *Fleurs du Mal*. — C'est à l'édition princeps de 1857, la seule importante à cette place, que se rapportent tous nos renvois et tous nos chiffres.

saisissante énergie. Il aimait le sonnet dont il a fait un très bel éloge (1). Il y trouvait un soutien, une heureuse limitation à une inspiration sujette aux défaillances. Aussi ses sonnets sont-ils la partie excellente de son œuvre : c'est là qu'on rencontre le plus de pièces entièrement réussies, le plus de vers pleins de sens et de vigueur, « vers propres à Baudelaire... singuliers, troublants, charmants, mystérieux, douloureux » (2).

Il a décrit en sonnets les gens et les bêtes qu'il aimait : les bohémiens « la tribu prophétique aux prunelles ardentes », qui vont par les routes, emportant leurs petits sur leur dos (3) ; les chats, compagnons des savants et des amoureux, comme eux « frileux et sédentaires », dont « les reins sont pleins d'étincelles magiques », et dont

> des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
> étoilent vaguement *les* prunelles mystiques (4).

Il a tracé en un sonnet une image de la beauté impassible et glacée, belle « comme un rêve de pierre », qui « unit un cœur de neige à la blancheur des cygnes », qui « hait le mouvement qui déplace les lignes », qui « jamais ne pleure et jamais ne rit » (5). Un autre est une vision diabolique où

(1) « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense : tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau du ciel aperçu par un soupirail ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? »

(Lettre de Beaudelaire, citée par J. Bourguignon dans une *Etude sur les sonnets* de Ern. Raynaud. *La Plume*. 1er Décembre 1899).

(2) J. Lemaître, *Contemporains*, IV. p. 32.

(3) p. 38.

(4) *Les Chats*. p. 132.

(5) p. 46.

l'épouvante assaisonne l'amour : à celle qu'il chérit, il promet de revenir dans l'alcôve, la nuit, « comme un ange à l'œil fauve », de lui donner des baisers « froids comme la lune » et des caresses de serpent » (1). Un autre est une macabre apostrophe aux vers du tombeau,

noirs compagnons sans oreille et sans yeux (2).

Un autre associe « l'odeur d'un sein » de femme à des paysages singuliers et lointains où passent des vents chargés d'aromes inconnus.(3) Un autre promène, en ses quatorze vers, le regard sur toutes les idées, sur tous les détails susceptibles d'éveiller cette détresse morbide, cette sorte de nausée, qu'éprouve aux mauvais jours une nature trop nerveuse : « Pluviôse verse le froid et la mortalité », un chat « agite son corps maigre et galeux », la bûche fume,

Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,
héritage fatal d'une vieille hydropique,
le beau valet de cœur et la dame de pique
causent sinistrement de leurs amours défunts (4).

Ne sont-ce pas là successivement les aspects de l'œuvre de Baudelaire, depuis le goût pour l'étrangeté jusqu'au parti-pris de montrer en tout le mal et la laideur ?

La même année, Banville insérait dans *le Sang de la Coupe* neuf sonnets dont sept, d'une mythologie radieuse, ressuscitaient la Grèce héroïque, une Amazone au corps brun, Jason et les Argonautes (5). Et l'année suivante paraissaient

(1) *Le Revenant*. p. 166.
(2) *Le mort joyeux*. p. 168.
(3) *Parfums exotiques*. p. 54.
(4) *Spleen*. p. 138.
(5) p. 315, 317, 318, 319. Ils sont datés de 1849 et 1847.

les *Sonnets Humoristiques* où Soulary, sans modifier sa manière, un peu étriquée et maniérée, donnait du moins toute sa mesure. Il enfermait dans sa forme chère toutes les inspirations, tous les sujets, tous les tons, de la gauloiserie élégante, des mignardises amoureuses, des scènes pathétiques. Une suite de sonnets (1) — ses meilleurs peut-être — fait défiler sous les yeux des paysages rustiques sur lesquels se découpent d'humbles silhouettes, laitières, casseurs de pierre, et faneurs ; ce sont des champs de blé, des prairies, des montagnes, et il semble que l'odeur des foins coupés monte sous le vaste ciel.

Soulary ne devait guère avoir d'action sur les destinées de la poésie française ; acclamé par un article de Sainte-Beuve (2), il n'est guère que le seul des innombrables provinciaux faiseurs de sonnets dont le talent ait été reconnu et dont le nom ait émergé. Il devait rester isolé, après avoir atteint son apogée dès 1858, sans que ses *Figulines* en 1860 et ses *Diables bleus* en 1867 indiquassent un progrès ou un changement dans sa manière ; lu mais peu imité, il était réservé à une renommée modeste mais durable, dont le seul accident fâcheux fut l'article un peu cruel de M. Jules Lemaître (3). Au contraire, Banville et Baudelaire furent parmi les maîtres de la génération suivante ; le sonnet, renouvelé par eux, recevait d'eux sa définitive consécration.

Aussi Leconte de Lisle dont le large et puissant génie ne lui avait sacrifié que deux fois dans son

(1) *Paysages.*
(2) En 1858.
(3) *Contemporains* III, p. 169.

volume de 1858 (1), vint franchement à lui dans ses *Poésies Barbares* (2), en 1862. Neuf sonnets s'y trouvent, trois isolés (3), et six groupés en une sorte de drame où revivent les passions farouches et la rayonnante nature de l'Inde : *le conseil du Fakir* (4). Avec lui le sonnet, tour à tour philosophique, descriptif, épique même, devait s'imposer à l'attention des jeunes gens. Une fois de plus on constatait qu'il n'était pas seulement une forme utilisable pour des gentillesses par des esprits moyens, mais qu'il était conciliable avec l'art le plus moderne, la pensée la plus sereine, l'ampleur et la beauté sculpturale du langage.

Cette leçon fut comprise par les Parnassiens, amis et disciples de Leconte de Lisle.

III

L'ensemble des jeunes hommes qui devaient composer la nouvelle école eut pour premier noyau un groupe qui, autour de Glatigny et de Catulle Mendès écrivait dans la *Revue Fantaisiste :* Banville et Baudelaire, accueillis avec vénération, fréquentaient ses bureaux et y laissaient des vers et de la prose. Après la disparition de la revue, frappée à mort par la condam-

(1) *Les oiseaux de proie.* p. 289.
Le colibri. p. 273.
(2) C'est le premier titre des *Poèmes barbares.*
(3) *La mort du soleil.* p. 165.
Aux morts. p. 276.
Le vœu suprême. p. 285.
(4) p. 170.

nation de son rédacteur en chef à un mois de prison, ce premier groupe, échoué sur la rive gauche au quartier latin, se grossit de Coppée, puis de Valade et Mérat. Louis Ménard les conduisit un jour chez Leconte de Lisle : ils devinrent assidus aux samedis du grand poète, encore ignoré de la foule, mais auguste et glorieux aux yeux de cette jeunesse. Là ils rencontrèrent Sully-Prudhomme, Dierx, Sylvestre et J. M. de Hérédia ; là ils eurent un juge indulgent à tous les efforts sincères, impitoyable seulement pour la platitude, la banalité, l'œuvre lâche et la langue molle. Enfin l'éditeur Lemerre prit en mains *l'Art* qui périclitait après quelques livraisons malgré le dévouement de son directeur L. X. de Ricard. Au lieu de ressusciter cette revue mort-née, il songea à publier luxueusement des pièces choisies de la poésie nouvelle. La librairie du Passage Choiseul devint un lieu de rendez-vous où se transportèrent les discussions esthétiques et les grands projets de révolution littéraire; et, en 1866, parut le premier volume du *Parnasse Contemporain*. Tous les familiers de Leconte de Lisle y avaient collaboré ; d'autres encore qui ne faisaient point partie de leur cercle, mais que recommandaient l'originalité ou la tenue de leur style, comme Mallarmé, Emmanuel des Essarts, Arsène Houssaye. Enfin il y avait une place pour les quatre illustres qui avaient été les guides et les modèles de tous : Gautier, Banville, Baudelaire et Leconte de Lisle. C'est de ce livre fameux que les Parnassiens ont reçu leur nom ; il a pour eux la même importance que pour la Pléiade, la *Deffence* de du Bellay (1).

(1) Cf. Catulle Mendès : *Légende du Parnasse contemporain*. ch. I, II et III.

Il confirme en effet ce qu'ils ont proclamé depuis (1) : ils étaient à peine une école, à proprement parler, puisque personne n'essayait d'imposer aux autres son propre idéal, puisque tous les genres et tous les tons étaient admis, de la galanterie à l'épopée. Mais il y avait un trait commun à tous : c'était la recherche de la forme parfaite, du terme exact et de la rime riche. L'ensemble était une œuvre de réaction contre la sentimentalité des Mussets dégénérés, le lyrisme de romance et l'élégie de salon. L'histoire précisée par l'archéologie, la géographie illuminée par les récits et le crayon des voyageurs, la philosophie fécondée par l'esprit moderne se présentaient à leur tour comme susceptibles de toutes les splendeurs de la poésie. C'était l'aboutissement naturel de la doctrine romantique : le vocabulaire s'était jadis ouvert à tous les mots de la langue ; les Muses finissaient par accueillir l'univers entier, tout le passé, tout le présent, toutes les manifestations simples ou complexes de la pensée humaine.

Mais ce que le Parnasse apportait encore de nouveau, c'était l'éclatante réhabilitation du sonnet. Sans doute elle avait déjà commencé, puisque, sans parler de Baudelaire et de Banville, en 1863, Valade et Mérat avaient publié tout un recueil de sonnets printanniers comme leur titre (2) ; et qu'en 1864 *Philoméla* de Mendès en comptait 21. Mais alors elle prenait une toute autre importance parce que c'était une œuvre collective. C'est par des sonnets que se faisait

(1) Par exemple Cat. Mendès dans un discours au banquet qu'on lui offrit pour célébrer sa décoration (29 Juillet 1895).
(2) *Avril-Mai-Juin.*

connaître Hérédia (1); c'est surtout des sonnets qu'avaient envoyés Ars. Houssaye (2), Valade (3), Mérat (4), Emmanuel des Essarts (5), Emile Deschamps (6). Louis Ménard qui en avait mis seulement un dans ses poésies de 1855 (7), s'y révèlait sonnettiste excellent : ce païen mystique, comme il s'appelait lui-même, revenait à la mythologie grecque, ainsi que Banville ; mais non content d'y voir des lignes et des couleurs, il la grandissait par un noble symbolisme et en tirait de hautes leçons (8). Et quels que fussent les auteurs, ces sonnets, outre leurs beautés particulières avaient une qualité commune : ils ne devaient rien à l'étranger. Ceux du XVIe siècle avaient subi l'influence de l'Italie ; ceux du XVIIe celle de l'Espagne ; ceux de Sainte-Beuve celle de l'Angleterre. Ceux du Parnasse ne procèdent que du génie national, définitivement affranchi. Ils sont pleinement, absolument, originaux.

Aussi les 63 que compte le volume, détachés du reste, suffiraient presque à donner une idée complète de l'œuvre entière et des mérites dont elle brille, En outre, les auteurs ont voulu que cette réhabilitation eût un caractère d'évidence et de solennité : le livre se termine par une suite de 17 sonnets, où chacun, de Gautier à Cazalis, a

(1) p. 13-16. 1° *Fleurs de feu.* 2° *La conque.* 3° *Artémis.* 4° *Les Scaliger.* 5° *Prométhée.*

(2) 8 sur 11 pièces. p. 145-157.

(3) 4 sur 4 » p. 158-160.

(4) 7 sur 7 » p. 201-205.

(5) 3 sur 4 » p. 188-192.

(6) 4 sur 8 » p. 193-200.

(7) Adressé à Leconte de Lisle.

(8) p. 33-36 : 1° *nirvâna.* 2° *thébaïde.* 3° *Alastor.* 4° *la Sirène.* 5° *initiation.*

essayé de condenser, en quatorze vers, le meilleur de son talent et l'essence même de son esprit. Certains sont demeurés justement célèbres : la *reine de Saba*, de Banville, le *Lys*, de Coppée, l'*Ecclésiaste*, de Leconte de Lisle, les *Danaïdes* de Sully-Prudhomme, la *Chasse* de J. M. de Hérédia.

En 1868 M. Lemerre élevait un véritable monument à la gloire de notre poème. Il commanda une eau-forte à chacun des plus illustres parmi les peintres et les dessinateurs d'alors, et il en réunit 42 signées de Corot, Gérôme, Millet, Manet, Victor Hugo, etc. Chaque eau forte eut en face d'elle un sonnet d'un des poètes qui avaient collaboré au premier volume du *Parnasse* : Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Mendès.... ou d'un de ceux qui allaient collaborer au second, l'année suivante : Anatole France, Theuriet, Sylvestre. La beauté des caractères, du papier, du format (1) rehaussait encore la magnificence de cette publication. C'était tout ensemble une manifestation de la poésie contemporaine en l'honneur du sonnet et le témoignage même de l'union étroite qui associait à l'art le sonnet, comme cette poésie tout entière : sur les mêmes sujets, la plume de l'écrivain luttait d'exactitude et de force descriptive avec la pointe du graveur (2).

Dès lors l'histoire du sonnet va être celle de la poésie elle-même. Les jeunes gens du *Parnasse* resteront fidèles aux principes du début, chacun

(1) In-folio, papier vergé des Vosges.

(2) C'est dans *Sonnets et eaux-fortes* que parurent pour la première fois : *Combat homérique*, de Leconte de Lisle ; *le Pont des Arts*, de Sainte-Beuve ; *le Pitre*, de Verlaine ; *les Conquérants*, de Hérédia ; *le Roman Comique*, de Glatigny.

dans la voie où le poussera son tempérament ; ils resteront fidèles aussi à ce sonnet qu'ils embellissent par leur ferme versification et la richesse de leurs rimes, et qui, à son tour, entre toutes les formes employées par eux,est celle où ils ont été heureux le plus souvent. Désormais il n'y plus de livres de vers sans sonnet, isolé où en série : c'est par 30 *Sonnets païens* que commencent les Poésies de Sylvestre en 1866, et tous les 30 sont beaux d'harmonie, d'images splendides et de mots retentissants ; sonnets d'amour, les premiers qu'eût produits le *Parnasse*, ils mêlaient aux réminiscences du panthéisme indien, à l'idolâtrie du corps féminin, toutes les ardeurs de la chair. Le premier recueil de Coppée (1) en contient neuf où le futur auteur des *Humbles* s'essaye à la somptuosité de style qui distinguait la plupart de ses amis. Léon Valade (1874) en met dans *A mi-côte* 26 aimables et délicats : petits tableaux, galanteries, clairs paysages. Gabriel Marc (1875) dans ses *Sonnets parisiens* décrit avec une ironie discrète et légère des coins de Paris et de la banlieue : vieil hôtel en démolition, ancienne frégate qui sert aux bains en Seine, fraîche rivière suburbaine dont le silence nocturne n'est troublé que par un martin-pêcheur ou un canot.

Les maîtres eux-mêmes, entraînés par l'exemple de leurs disciples, vont plus hardiment à ce sonnet qu'ils aimaient sans trop s'en servir. Banville en 1874 fait paraître une série de 21 sonnets, *les Princesses*, galerie de portraits où sont peintes dans leur luxe et dans leur

(1) *Le Reliquaire.* Poèmes divers, 1864-66.

éclat vingt femmes célèbres, depuis Sémiramis et Pasiphaé jusqu'à Mme Tallien et Pauline Borghèse (1); en 1875 ses *Rimes dorées* (2) en contiennent 13 adressés à des amis artistes ou poètes, Claudius Popelin ou Glatigny. Gautier en réunit 12, écrits entre 1867 et 1869, en l'honneur de la princesse Mathilde, de ses aquarelles et de ses petits pieds, de sa grâce et de ses toilettes (3). Dix-huit autres entre 1865 et 1871, galants, affectueux ou simplement descriptifs montrent combien le vieux romantique était définitivement conquis. En ces années de labeur ingrat, où il dépensait en feuilletons dramatiques un talent toujours jeune et toujours entier, c'était surtout par le sonnet qu'il revenait à la poésie, et à lui qu'il devait la consolation de disposer encore quelques belles images et de condenser encore sa pensée en beaux rythmes.

Enfin le poème en sonnets devait s'élever à une dignité, à une grandeur qu'il n'avait jamais atteintes. Ce fut là qu'aboutit logiquement le Parnasse; et comme les mains qui formèrent ces poèmes étaient expertes et vigoureuses, la nouvelle école arriva presqu'à toute la perfection dont elle était capable avec la *Justice* et les *Trophées*.

Sully-Prudhomme avait déjà réparti en une sorte de drame psychologique les sonnets de ses *Epreuves* (1872); dans ce drame, l'âme allait de l'amour à l'action par le doute, puis par le rêve. Déjà il avait enfermé dans la mesure prescrite une poésie faite d'esprit scientifique et d'analyse

(1) Dans le volume des *Exilés*. 6e partie.
(2) id » 4e »
(3) II. p. 257-270.

pénétrante unis à l'absolue netteté de l'imagination; symbole rigoureusement exact et parfois grandiose, chaque pièce était d'une beauté pure et sobre que ne troublait pas une sensibilité contenue, mais devinée. La *Justice* (1879) devait tenir les promesses des *Epreuves*. Dans les deux parties et les « onze veilles » de ce chef-d'œuvre, Sully-Prudhomme discute le problème douloureux posé devant toute âme en quête de la justice ici-bas: la raison ne la lui montre ni entre les espèces créées, ni dans chaque espèce, ni entre les états civilisés, ni dans chaque état; elle en montre l'absence dans l'univers, soumis à la fatalité du déterminisme. C'est le cœur qui dissipe enfin les angoisses et qui ramène la sérénité. Mais cette recherche est présentée sous une forme lyrique et dramatique; le chercheur interroge et une voix lui répond; il ramasse les motifs de désespérer en un sonnet; la voix le réfute au nom du sentiment, en trois strophes et demie de quatre vers, et le poète reprend la parole au milieu de la quatrième jusque la fin du sonnet: celui-ci n'est donc point isolé; c'est un morceau soudé solidement à l'ensemble; c'est à lui — « condensateur poétique » — qu'incombe la tâche de poser et d'expliquer l'objection, aux strophes celle d'élever et de consoler; et quand, à la fin, l'accord s'est fait, le sonnet ayant terminé son rôle, ce ne sont plus que des effusions lyriques en strophes légères (1) ou en alexandrins (2), avant le chant triomphal qui célèbre la cité, image de la paix reconquise et de

(1) 9e veille.
(2) 8e et 10e veille.

la félicité humaine réalisée (1). Cette composition savante mais logique donne la sensation même de l'intelligence cruellement partagée entre le cœur et la raison, et de la recherche, méthodique et passionnée, de la vérité morale. C'est le premier poème en sonnets, depuis et y compris le Canzoniere de Pétrarque, où les pièces aient un autre lien que l'unité du sentiment et où l'ensemble soit un tout indissoluble. Il est vrai que le sonnet n'y figure pas seul ; il ne joue qu'une partie dans la symphonie. Mais il a cette partie tout entière, et elle fait valoir d'admirable façon tout ce que la pensée peut gagner d'énergie à cette concentration et d'harmonie à cette cadence régulière. Ces vers, d'une beauté si grave et si pleine, enchantement de l'oreille et de l'esprit, suffiraient à justifier le sonnet, s'il avait jamais besoin de justification.

En 1893 seulemennt parurent les *Trophées* de J. M. de Hérédia ; mais une grande partie en était connue depuis longtemps. Déjà cinq sonnets étaient dans le premier volume du *Parnasse* en 1866 (2) et vingt-cinq autres dans le troisième, en 1876 (3) ; d'autres encore étaient arrivés jusqu'au public dans des revues et dans des anthologies. L'ensemble, incomplet encore, de l'aveu du poète lui-même (4), sans avoir toute la noblesse de l'ordonnance rêvée, en donne une idée suffisante. C'est un tableau de l'humanité entière, de l'Extrême-Orient aux bruyères d'Armorique, depuis Héraclès et les Centaures (5), jusqu'à l'ar-

(1) 11e veille.
(2) p. 13 16.
(3) p. 170 194.
(4) Voir la préface des *Trophées*.
(5) *Trophées*. Ed. Lemerre 1893, p. 7.

chéologue songeant sur un marbre brisé (1). Ce que Vigny et Hugo avaient fait dans leurs pièces épiques, Hérédia le fit en ces sonnets, véritable *Légende des siècles* en raccourci ; mais uniquement objectif, il s'attacha, au lieu de parler lui-même sous le masque des personnages qu'il mettait en scène, à les montrer avec exactitude dans leur milieu reconstitué, avec leur passions, leurs préjugés, et leurs costumes, Hellènes et Latins, Vénitiens et Conquistadors, Arabes et Bretons. Il y parvint grâce à une érudition ensemble vaste et minutieuse, à un style magnifique et concis au même degré. Chaque pièce suppose de longues méditations antérieures, l'étude approfondie des temps et des lieux, la compréhension intime de tous les mondes et de toutes les civilisations. D'autre part la forme est si serrée qu'il est assez de quelques mots pour dresser un paysage grandiose (2), poser une figurine exquise (3), faire pressentir des catastrophes futures (4), donner l'impression saisissante de l'exotisme (5) ou de l'antiquité (6) ; la couleur est si intense et le dessin si accusé, qu'on ne croit plus lire des vers, mais regarder une œuvre de peintre, d'aquafortiste ou de verrier ; ici c'est une estampe japonaise (7), là un vitrail lumi-

(1) p. 156.

(2) Elle (Andromède) a vu..... Pégase
allonger sur la mer sa grande ombre d'azur (p. 35)

(3) .... La nymphe, riant, suspendue à la branche,
frôle d'un pied craintif l'eau froide du bassin (p. 23).

(4) L'ardent impérator (Antoine) penché sur Cléopâtre :
vit dans ses larges yeux, étoilés de points d'or
toute une mer immense où fuyaient des galères (p. 79).

(5) Voir *Le Prisonnier*. p. 125.

(6) » *Le Trépidarium*. p. 69.

(7) *Le Samouraï*. p. 126.

neux (1), là un Véronèse ou un Titien (2). Les rimes enfin, soigneusement choisies sont singulièrement appropriées aux sujets et jamais sons n'ont éveillé plus de sensations précises : s'agit-il de montrer un soir rutilant de bataille ? elles retentissent comme une fanfare (3) ; de dépeindre une ville lointaine et morte ? elles sont sourdes et tristes elle-mêmes (4) ; de faire parler un orfèvre sur son métier ? elles sont vibrantes et aigües comme la pointe qui cisèle le métal (5). L'érudition la langue et la rime s'unissent pour produire des effets surprenants ; dédaigneux d'éloquence, exempts d'émotion, ces sonnets procurent le plaisir d'un art achevé ; ils montent d'un jet pour s'élargir au dernier vers, d'un mouvement régulier, sans traits ni sautes brusques. Ils sont comme des bijoux faits de pierreries et d'or : ils en ont l'éclat un peu dur et le fini ; ils sont décoratifs comme eux. C'est peut-être la perfection de la pure poésie parnassienne.

Ils fournissent encore un exemple de conscience littéraire ; rien n'est plus instructif qu'une comparaison entre le premier texte des sonnets dans les deux *Parnasse Contemporain*, et leur texte définitif dans le recueil de 1893. Il en est peu qui n'aient subi des retouches, toujours heureuses, d'où résultent plus de force et plus de

(1) *Le Huchier de Nazareth*. p. 93 :

... l'apprenti divin, qu'une gloire enveloppe,
fait toujours dans le fond obscur de l'atelier,
voler des copeaux d'or au fil de sa varlope.

(2) *La Dogaresse*, p. 101 Indolente et superbe, une Dame....
se tournant à demi dans un flot de brocart,
sourit au négrillon qui lui porte la queue.

(3) p. 78.

(4) p. 118.

(5) p. 103. Voir J. Lemaître. *Contempor*. II, 49-65.

netteté (1). Puis, logique avec ses principes, Hérédia retire la qualification de « sonnets héroïques » à tous ceux où se découvre le moindre subjectivisme, à tous ceux où la pensée moderne transparaît sous l'histoire ou la légende: Ainsi : « Vendanges », « les Funérailles », « Blason céleste », « la Sieste », passent dans « la Nature et le rêve » (2). De plus en plus, il s'éloigne de l'esprit de la *Légende des siècles*. La personnalité du poète s'efface de l'œuvre : elle ne se révèle que dans l'originalité et la souveraine maîtrise du style.

Tels furent les deux ouvrages capitaux, testament de l'école Parnassienne, qui attestèrent avec une gloire incomparable la vitalité du sonnet contemporain. Il a renoncé à l'amour convenu, aux bagatelles de la galanterie et de l'épigramme ; des temps passés, il n'accepte que le cadre harmonieux de ses quatorze vers ; et dans ce cadre il dispose les pensées les plus rares et les plus splendides visions. La philosophie, l'art, l'érudition et la nature lui ouvrent des trésors d'idées et d'images, et lui à son tour les renouvelle en leur communiquant sa beauté propre et sa puissance de condensation.

(1) Comparer par exemple :
Bacchanale, Parnasse III, p.173. — *Trophées,* p. 27.
Fleur séculaire — *Parn.* III p. 192. — *Trophées* p. 129
Plus ultra » p. 194. — » p. 152

(2) p. 135, 134, 145, 136.

IV

Le troisième et dernier volume du *Parnasse Contemporain,* en 1876, met fin aux réunions du Passage Choiseul et à l'existence même de l'école parnassienne. Désormais chacun va suivre sa voie et obéir à son tempérament : cela était d'autant plus facile qu'il n'y avait jamais eu un corps de doctrines imposées à tous, mais seulement un effort commun pour la perfection de la langue. Cette dispersion fut donc naturelle. De plus elle laissa le champ libre aux héritiers. Que firent-ils, pendant que Sully-Prudhomme et Hérédia méditaient leurs chefs-d'œuvre ou y mettaient la dernière main, pendant que Banville, Sylvestre et Mendès abandonnaient la pure poésie pour la chronique, le conte et le théâtre ?

Les uns, poussant à l'extrême le culte de la forme finirent par se désintéresser du reste. Le son des mots et la succession des images leur parurent suffisants pour constituer une poésie ; souvent inintelligibles, épris même de l'obscurité, ils découvrirent la couleur des voyelles et la musique des couleurs ; ils firent des phrases sans verbes et des verbes avec tout ; ils furent satisfaits si la suite des syllabes était agréable et si les métaphores étaient brillantes ou curieuses : ce furent les symbolistes ou les décadents, qui se réclamèrent de Verlaine, de Raimbaud et de Mallarmé. D'autres « l'école romane », retournèrent à la versification et à la syntaxe de Ronsard, lui empruntèrent ses expressions, sa mythologie et ses latinismes : ce furent Raymond de la

Tailhède et Jean Moréas. Richepin reprit la tradition déjà lointaine du romantisme ; il revint aux masses de vers mues d'un souffle puissant ; il usa d'une rhétorique renouvelée par la connaissance des argots et des patois ; il fut parfois rebutant à force de cynisme, souvent émouvant à force de talent et de fougue, et par une sympathie un peu théâtrale pour les plus misérables représentants de l'espèce humaine. Rollinat prit à Baudelaire la sensualité et le goût du sinistre ; ses *Névroses* (1883) en eurent les peintures lubriques et les peintures macabres, les unes plus perverses et les autres plus épouvantables encore que dans les *Fleurs du Mal ;* mais, en quoi il s'écartait de son modèle, il aimait la nature féconde et rustique : il chanta les plantes et les bêtes, pouliches et lézards verts, pâquerettes et liserons, et ce fut comme un souffle d'air pur au milieu de ces luxures et de ces horreurs. Henri de Régnier compliqua de symbolisme l'impassibilité parnassienne et continua Hérédia, avec une langue plus tourmentée, des couleurs plus crues, une pensée moins sereine, et la recherche de sensations plus troubles.

Et tous ceux-là, d'autres encore qu'il serait long d'énumérer, symbolistes, ronsardiens, romantiques, baudelairiens, parnassiens (1), eurent ce trait commun : l'admiration et la constante pratique du sonnet : il brille comme une mosaïque étincelante dans les *Episodes* de Henri de Regnier (1888) ; il est bizarre et souvent obscur dans les *Cantilènes* de Moréas (1886) ;

(1) Qu'on me pardonne ces néologismes : ils ont été couramment employés dans les polémiques littéraires du temps.

il est dans la *Chanson des Gueux* (1873), triste ou fantaisiste ; dans les *Caresses* (1882), vibrant de sensualité ; dans la *Mer* (1886), parfumé d'air salin ; dans les *Blasphèmes* (1882), outrageant et forcené. Dans tous les livres de vers, les sonnets abondent, émus ou plaisants, grandioses ou délicats : la technique excellente du *Parnasse* avait produit ses fruits.

Bien plus, *Sagesse* de Verlaine, en 1881, donna un pendant aux chefs-d'œuvre des Parnassiens : c'est une suite de dix sonnets religieux, admirables d'humble piété (1) ; jamais la poésie française n'avait connu pareils accents ; jamais elle n'avait coulé d'un cœur si contrit et d'une si sincère dévotion. C'est l'élan d'une âme, pénétrée de son indignité, qui monte pourtant, apeurée, vers Dieu ; Dieu, redoutable mais bénévole, la rassure, la caresse de mots attendris ; il lui montre les bras accueillants de son église où elle se blottira comme un petit enfant, si elle oublie « son pauvre amour propre et son essence » pour devenir « un peu semblable à lui » (2) ; elle est alors transportée d'un ravissement ineffable, elle pleure et elle rit, « elle aspire en tremblant » : la grâce a opéré sur elle. (3)

De langue incertaine, dénués d'esprit, ils semblent la voix même du repentir ; on dirait que toute préoccupation littéraire a été, là, étrangère à Verlaine, que s'il a ainsi prié en vers, c'était d'instinct, comme l'oiseau chante, et parce que sa prière rythmée devait être plus agréable à Dieu. Ce rythme même volontairement imprécis,

(1) Ed. Vanier, 1900. I, p. 251.
(2) S. 8.
(3) S. 10.

avec des vers sans césure (1), ses enjambements d'un quatrain à l'autre (2), et du second quatrain au premier tercet (3), fait songer à un balbutiement où l'émotion excessive entrecouperait et altérerait la parole. On retrouve dans ces sonnets, naïve et chantante, la foi qui au moyen-âge a fait s'envoler les hymnes de la cellule des moines ; on y sent revivre l'âme mélodieuse de François d'Assise. Là où avaient échoué lamentablement les XVI[e] et XVII[e] siècles, un poète réussissait du premier coup au XIX[e] : en pleine victoire du naturalisme, il créait véritablement le sonnet spirituel.

Mais ce n'est pas seulement à Paris que le sonnet rallia tous les suffrages et força toutes les résistances. Depuis 1870, il orna les almanachs et revues littéraires (4), les centenaires et les cérémonies commémoratives (5), les concours poétiques et les érections de statues. Et ce n'est pas seulement en français qu'il florit : il sonna dans la langue rajeunie des troubadours, à Marseille et à Avignon (6) ; en dialecte languedocien, il se montra à plusieurs reprises dans un recueil adressé au pape Pie IX, en 1870 (7). Ailleurs il fut normand ou wallon. De la capitale où il régnait avec le Parnasse, sa renommée

(1) S. 7, v. 9. — S. 8, v. 10. — S. 9, v. 8, 9, 12, 14.

(2) S. 1, 3, 4.

(3) S. 4, 9. — Ajoutons encore que le S. 1 a un décasyllabe, et le S. 2, un hendécasyllabe parmi leurs alexandrins.

(4) *Almanach provençal*, à Marseille. — *Armana prouvençau*, à Avignon, etc., etc.

(5) Ainsi en 1874 à Aix, *le 5[e] centenaire de Pétrarque*.

(6) Dans les almanachs ci-dessus, par exemple. Cf. A. de Martonne, *Le Sonnet dans le Midi de la France*, p. 47-56.

(7) *La France à Rome*, Lyon. — 150 poètes dont les plus illustres sont L. de Veyrières et Turquéty.

s'étendit à toutes les régions où existaient le culte des lettres et l'amour des vers ; il eut des fervents dans tous les jeunes gens qui naissaient à la poésie (1), comme dans les érudits, tels que Sextius Michel, qui reconstituent patiemment le vieux patois de leur province (2). Aussi, lorsqu'en 1890 la *Plume* ouvrit un concours de sonnets, elle en reçut 145 envoyés uniquement par des inconnus, adressés de tous les points de la France, de tout style et de tout genre, même du genre sale (3). A part les démêlés avec la police correctionnelle, ce concours fut un succès ; cette quantité d'envois témoigna que le sonnet n'avait pas pour seuls fidèles les poètes en renom dont la collaboration enorgueillissait les revues, et à qui les débutants demandaient des préfaces ; elle montra combien il avait pénétré dans les habitudes et les goûts de toute la société lettrée ; elle était la preuve que Hérédia et Sully-Prudhomme avaient une élite pour les comprendre, et que la vogue du sonnet depuis 1866 n'était pas l'effet d'un engouement passager, mais une conséquence naturelle de l'évolution poétique.

En même temps qu'il est à la place d'honneur

(1) C'est par 48 sonnets que débutait en 1885 mon concitoyen Alfred Dubout, le futur auteur de la discutée, mais honorable, Frédégonde : *Les Contre-Blasphèmes ;* il y traitait les mêmes sujets que Richepin, mais en spiritualiste. Combien de littérateurs, hommes mûrs aujourd'hui, ont commencé comme lui leur carrière par des sonnets, entre 1875 et 1891 !

(2) Martonne, op. cit. p. 57 et 58.

(3) Le n° 41 valut au rédacteur en chef de *la Plume* une condamnation à 15 jours de prison et 2.000 francs d'amende, le 31 décembre 1890. Le 1[er] prix (médaille d'argent et 50 francs de livres) fut gagné par Marcel Noyer, n° 134 ; le 2[e] (médaille de bronze et 25 francs de livres) par Benoni Glador (Benjamin Guinaudeau), n° 122 ; le 3[e] (médaille de bronze) par Jules Laloue, n° 127. En outre il y eut des mentions.

dans tous les livres de vers, il reparaît dans la musique vocale, plus expressive et plus libre, sur laquelle ne pèse plus toujours la tyrannie du refrain et du couplet. Mais, mieux avisé qu'au XVIe siècle, on chante seulement ce qui est fait pour le chant. Armand Sylvestre a écrit six sonnets de cette espèce (1), et un de M. C. du Locle, sur lequel M. Duprato composa une gracieuse mélodie, jouit encore maintenant de quelque renommée.

Il reparaît aussi, hélas ! dans tous les usages puérils qui avaient amusé les loisirs de nos ancêtres. Une foule de journaux sous la rubrique de « jeux d'esprit », proposent, outre divers problèmes et questions captieuses, des charades, des énigmes, des bouts-rimés, des mots carrés, et c'est bien souvent sous la forme du sonnet que ces « jeux d'esprit » sont présentés à la sagacité des Œdipes. Mais pour être juste envers notre temps, il faut convenir que ces divertissements ont un public spécial de jeunes et de vieux enfants ; ils passionnent presque exclusivement les habitués de certains cercles et les clients de certains cafés ; d'ailleurs les plus fervents mettent ces distractions au même rang que le piquet ou le billard ; personne ne se soucie, à leur propos, de poésie, de littérature, de style, voire de bon sens.

(1) Voir la seconde partie des *Poésies*, 1872.

V

Lorsque Sainte-Beuve « rajeunit le doux sonnet en France », il avait pour modèles Ronsard et Wordsworth : tous deux présentaient une disposition invariable des quatrains (ABBA ABBA) et une certaine liberté pour le groupement des rimes dans les tercets. D'autre part les XVIIe et XVIIIe siècles avaient arrêté deux types de tercets et deux de quatrains. Il usa, en quelque sorte, de conciliation : il choisit les quatrains à rimes enclavées ; mais il se borna aux deux formes de tercets qui prévalaient dès le XVIe siècle ; bien plus il préféra évidemment l'une des deux, puisque, sur les 21 sonnets de Joseph Delorme et des *Consolations*, EDE revient seulement trois fois (1). Son sonnet, repoussant donc les rimes croisées, avait en conséquence les deux constructions qui avaient suffi au Ronsard de Cassandre :

ABBA ABBA CCD EED
ABBA ABBA CCD EDE.

On ne trouvera d'exceptions chez lui que bien après 1830, dans les *Pensées d'Août* et les *Notes et sonnets* : deux pour les quatrains (2), et douze pour les tercets (3), ce qui est peu sur les 73 son-

(1) Ed. Charpentier, 1845 : pp. 60, 235, 236.
(2) ABAB BAAB. p. 426. — ABBA BABA. p. 445.
(3) CDD CEE. p. 166, 340, 456.
CDD CDC. p. 331, 453, 471.
CDC DEE. p. 344.
CDC DDC. p. 353, 422, 434, 447.
CCD DCD. p. 438.
Ces diverses formes étaient déjà connues au XVIe siècle. Sainte-Beuve n'invente rien sur ce point.

nets édités en 1845. Donc Sainte-Beuve ne conçoit d'abord le sonnet que soumis à des lois rigoureuses, imposées par les vieux maîtres et consacrées par des siècles d'obéissance. Il juge aussi, d'abord, que l'alexandrin seul est propre à y figurer : il ne changera pas beaucoup d'avis après 1830, puisque six seulement seront en décasyllabes (1), un en décasyllabes et en alexandrins mêlés (2).

Cette conception fut celle des Romantiques qui mirent des sonnets dans leurs œuvres. Gautier qui dans ses trois premiers (1830) avait eu ses quatrains à rimes croisées, et suivi ainsi l'exemple du XVIIIe siècle, revient dans son recueil de 1832 aux rimes enclavées et ne les quitta plus désormais ; Leconte de Lisle, après deux sonnets où les quatrains avaient les rimes croisées (3) adopta en 1862 les rimes enclavées pour les six de son *Conseil du Fakir;* Banville, observateur scrupuleux des règles pour ses poèmes à forme fixe va, dès les *Cariatides* (1842) aux rimes enclavées, sans plus s'en écarter jamais. Pour les tercets, il y a plus d'indépendance ; on retourne volontiers aux anciennes dispositions de l'Olive, entre autres : CDD CEE (4) CDC DEE (5). Banville,

(1) p. 371, 425, 426, 432, 435, 471. Plus un en octosyllabes, postérieur à 1845, et que je relève dans l'édition M. Lévy, (1863, 2 vol.) II, p. 306.

(2) p. 340.

(3) Poésies (1858) : *Les Oiseaux de proie*, p. 289.—*Le Colibri*, p. 273.

(4) Gautier : I. p. 81, 107, 331. II. 98, 114, 155, 247, 249, 256. 272, et 4 fois dans le douzain *à la Princesse.*
Leconte de Lisle : *Le vœu suprême* (Ed. 1862, p. 285).

(5) Gautier, I. p. 282. II. p. 85, 240, 248, et 4 fois dans le douzain.
Leconte de Lisle, les 6 du *Conseil du Fakir.*

logique jusqu'au bout, s'en tient au groupement CCD EDE qu'il proclamera le seul régulier. Tous prennent également l'alexandrin : on ne voit que cinq fois le décasyllable dans tous les sonnets de Gautier (1) et deux l'octosyllabe (2), et encore un est de 1851, les six autres sont postérieurs à 1867. Leconte de Lisle, dont les deux premiers sonnets sont en décasyllabes, n'emploiera plus que l'alexandrin, comme Banville.

Les sonnettistes moins notoires, provinciaux comme Boulay-Paty, universitaires comme Edmond Arnould (3), poètes secondaires, comme G. Dugué ou Am. Pommier, imitent les maîtres et se soumettent aux règles admises par ceux-ci ; leur hardiesse ne va jamais plus loin qu'à partager leurs faveurs entre EED et EDE, et qu'à construire quelquefois leurs quatrains sur des rimes croisées (4).

Mais dès 1833, Auguste Barbier avait, sur les onze d'*Il Pianto*, quatre sonnets irréguliers de quatrains (5), et ce n'était pas ignorance ou hasard, car en 1843, sur les 30 de ses *Rimes Héroïques,* il offrait dans 15 huit dispositions autres que ABBA ABBA (6) ; il se faisait gloire, dans sa préface « d'avoir varié les formes autant

(1) II. p. 209, 255, 274, 276, 278.

(2) II. p. 271, et le 8ᵉ du douzain.

(3) Mort à 49 ans en 1861. Son fils publia de lui tout un volume de sonnets estimables.

(4) Faut-il signaler Ayma qui en fit de très irréguliers en 1839, et Levavasseur en 1843 ? Ils comptent si peu dans l'histoire littéraire !

(5) ABAB BABA. p. 147, 165, 167. — ABAB BCBC. p. 184. Ed. Dentu 1885.

(6) AABB AABB. S. 2. — ABAB ABAB. S. 3, 8, 12, 14, 27. — ABAB BAAB. S. 4. — AABB CCDD. S. 10.
ABAB BABA. S. 15, 18, 20. — ABBA BAAB. S. 16, 24.
ABBA ABBA. S. 21. — ABAB BCBC. S. 26.

que les lois de l'harmonie l'avaient permis ». Musset, dédaigneux de la rime riche et versificateur négligent, devait naturellement avoir peu d'estime pour les règles auxquelles s'astreignaient les autres : sur les 17 sonnets de ses œuvres, trois seulement sont conformes au type de Sainte-Beuve, trois ont les rimes croisées symétriquement dans les quatrains, et onze offrent presque toutes les combinaisons possibles sur deux rimes (1) ; la seule prescription qu'il daigna observer ce fut de n'en ajouter pas une troisième ou une quatrième (1839-1851).

L'exemple de si grands poètes eut pour conséquence que la génération nouvelle, dont les vers parurent après 1850, s'affranchit presque de toutes les chaînes. Brizeux, né en 1803, appartenait à la précédente ; mais il était sonnettiste de fraîche date, puisque ses premiers sonnets furent écrits vers 1855 (2). Ami et jadis compagnon de voyage de Barbier en Italie, comme tous admirateur de Musset, il en prit aussi à son aise avec la tradition. Il voulut résolument la réformer, et sur ses 17 sonnets, onze eurent la place des tercets changée (3): ce fut de sa part un dessein bien arrêté, non un caprice, et il l'exposa dans un de ces

(1) ABAB BAAB—ABAB AABB—ABBA ABAB—ABAB ABBA ABBA BAAB—ABAB BABA—ABBA BBAA—AABB ABAB

(2) *Revue des Deux-Mondes :* 1855, IV. p. 1362 et sqq. : 4—1856 : Mars-Avril, p. 408 et sqq : 4 — 1857 : Sept.-Oct. p, 888 et 889 : 3.

(3) Trois sonnets disposés ainsi : t-q-t-q. (Ed. Lemerre II, p. 188, 189, 191).
Huit » » » : t-t-q-q. (Ed. Lemerre II, p. 194, 195, 200, 201, 204, 207. 208, 211).

sonnets renversés (1). Il n'eut pourtant aucun imitateur. Mais Baudelaire eut plus de chance. Ses *Fleurs du Mal*, en 1857, avaient pour 44 sonnets, onze types de quatrains sur deux, trois ou quatre rimes ; par contre, cinq seulement de tercets, tous déjà connus au XVIe siècle et au XIXe (2). Comme à la fin du XVIe siècle, mais plus systématiquement, il allait à l'encontre des règles essentielles, gardait quelque retenue pour les tercets et n'en gardait aucune pour les quatrains. Plus sage, en somme, que Brizeux, il avait eu des prédécesseurs ; même il pouvait se réclamer de Barbier et de Musset, pour ne point parler de Baïf qu'il ignorait, et de Malherbe qu'il devait estimer peu : mais il ne songea pas à se justifier. Peut-être crut-il qu'en contrariant ainsi les habitudes de l'œil et de l'oreille, il ajoutait une étrangeté à toutes les étrangetés de ses poèmes. Dans l'étude qu'il fit des *Fleurs du Mal*, Gautier

(1) Le voici. Il est curieux, car c'est le seul essai de justification que je connaisse aux sonnets de ce genre. Je ne le réfuterai pas : toute la première partie de cette thèse n'en est-elle pas la réfutation ?

Les rimeurs ont posé le sonnet sur la pointe,
le sonnet qui s'aiguise et finit en tercet ;
au solide quatrain la part faible est mal jointe.
Je voudrais commencer par où l'on finissait.
Tercet svelte, élancé, dans ta grâce idéale,
parais donc le premier, forme pyramidale !
Au dessous, les quatrains, graves, majestueux,
liés par le ciment de la rime jumelle,
fièrement assoiront leur base solennelle,
leur socle de granit, leurs degrés somptueux.
Ainsi le monument s'élève harmonieux ;
plus de base effrayante à l'œil et qui chancelle ;
la base est large et sûre, et l'aiguille étincelle,
la pyramide aura sa pointe dans les cieux ! (p. 204)

(2)

3	sonnets	ont leurs	tercets	construits :	AAB	BCC.
12	»	»	»	»	AAB	CCB.
11	»	»	»	»	AAB	CBC.
9	»	»	»	»	ABB	ACC.
9	»	»	»	»	ABA	BCC.

Nous avons déjà vu et étudié toutes ces formes.

condamna formellement ces audaces : «... Chaque infraction à la règle nous inquiète, comme une note douteuse ou fausse. Le sonnet est une sorte de fugue poétique dont le thème doit passer et repasser jusqu'à sa résolution par les formes voulues. Il faut donc se soumettre absolument à ses lois, ou bien, si l'on trouve ces lois surannées, pédantesques et gênantes, ne pas écrire de sonnets du tout ».

Mais en dépit du vieux maître, la jeunesse suivit Baudelaire, Barbier et Musset. Entre 1857 et 1866 les sonnets ne connaissent guère de loi que le caprice du poète, pour le groupement et le nombre de leurs rimes. Soulary qui, dans sa première série des Ephémères, en 1847, n'en avait eu qu'un libertin sur 30, les multiplie à plaisir dans ses *Sonnets humoristiques ; Avril-Mai-Juin*, de Valade et Mérat (1863) en ont 72 sur 105 ; *Philoméla* de Mendès (1864), 8 sur 21 ; le *Reliquaire* de Coppée (1866) 3 sur 4 ; le premier recueil de Sully-Prudhomme (1866) 7 sur 12 ; les *Sonnets païens* de Sylvestre (1866), 17 sur 30, Même les réguliers ont presque aussi souvent les quatrains à rimes croisées qu'à rimes enclavées. Les uns et les autres acceptent toutes les formes de tercets employées par Gautier, puis Baudelaire mais se bornent généralement à elles. Les seules obligations auxquelles on se résigne encore, c'est de construire plutôt sur deux rimes les huit premiers vers, de conserver leur place aux tercets, et de ne pas dépasser quatorze vers pour l'ensemble du sonnet.

Le retour à la régularité fut l'œuvre du *Parnasse contemporain*. Le premier volume (1866) contenait encore 25 sonnets libertins sur 63,

et sur les cinq de Hérédia lui-même, quatre étaient ainsi (1). Mais les 17 qui terminaient le livre étaient, à part ceux de Mendès et de Louis Ménard (2), tous réguliers ; les quatrains étaient dans 10 à rimes enclavées, dans 5 à rimes croisées; les tercets étaient dans quatorze (3) groupés: EDE ou EED. Trois ans après, le second volume, sur 70 sonnets n'en avait plus que 18 irréguliers, dont un d'Aug. Barbier (4), trop âgé pour changer de principe là-dessus, et six de Louis Ménard (5) décidément intraitable. En 1876, le troisième volume n'en avait plus que neuf sur 74 (6).

Si l'on parcourt les poésies postérieures à 1866 et antérieures à 1876, on constate que les sonnets irréguliers deviennent de plus en plus exceptionnels: il n'y en a plus dans Sully-Prudhomme, ni dans Coppée, ni dans Hérédia dont les *Trophées* rectifieront en 1893 trois sonnets défectueux parus dans le *Parnasse* de 1866 (7). Il n'y en a plus dans d'autres recueils moins connus, ainsi dans les 29 *Sonnets Parisiens* de Gabriel Marc en 1875. Il n'y en a plus que deux sur les huit que Lecomte de Lisle ajoute aux éditions suivantes des *Poèmes barbares* (8). Les Parnassiens les plus récalcitrants finiront par céder.

(1) Les 1er, 2e, 3e, 5e. Le 4e a : ABAB ABAB.

(2) Celui de Louis Ménard est construit : ABBA BAAB. Celui de Mendès également. Le dernier est de plus, tout en rimes féminines.

(3) 6 ont EED. 8 ont EDE. Quant aux trois autres: 2 ont CDD CEE. 1 CDC CDD.

(4) p. 321-330.

(5) p. 339-347.

(6) 2 de Cladel — 2 de Louise Colet — 1 d'Ern. d'Hervilly — 1 de P. de Musset — 1 de Ruyssac — 1 de Ringal — 1 de Valade.

(7) *Fleurs de feu — La Conque — Artémis.*

(8) *Fiat nox — Les montreurs.*

Armand Sylvestre, si rebelle encore en 1871 (1), offrira, en 1896, à Mlle Bertet, 30 sonnets où les règles seront appliquées strictement. La Province elle-même est gagnée, et dès 1869, un recueil de *Sonnets Provinciaux* où l'auteur le moins ignoré était Louis de Veyrières, n'en avait que sept libertins sur 36 (2).

Quelles étaient donc ces règles ? C'étaient avec plus d'élasticité, celles que Banville, après les avoir observées toujours, devait édicter dans son *Petit traité de poésie française*. Les quatrains n'admettent qu'une construction ABBA ABBA, et, les tercets une également : CCD EDE. — Pour les quatrains, il avait gain de cause : les rimes enclavées sont toujours employées par Hérédia, et à partir de 1874 par Coppée ; Sully-Prudhomme qui dans la *Justice,* aura encore des rimes croisées pour les huit sonnets de la *troisième veille*, s'en abstenait généralement avant, et s'en abstiendra après ; Glatigny qui dans les *Flèches d'or* (1864) n'avait que 2 sonnets sur 7 avec rimes enclavées, en a 7 sur 8 dans *Gilles et Pasquins* (1870) ; Valade n'en a qu'un, sur les 27 d'*A mi-côte* (1874) ; Soulary lui-même n'en a pas un sur les six qu'il envoie au troisième volume du *Parnasse* (3).

Mais pour les tercets, il n'y a guère eu que Banville pour s'en tenir à CCD EDE. La vieille

(1) *Paysages métaphysiques* et *A travers l'âme,* parus en 1872 n'ont que 5 sonnets réguliers sur 27. Pourtant sur les 6 qu'il fit insérer dans le second volume du *Parnasse,* cinq étaient réguliers.

(2) *Sonnets Provinciaux* publiés par Théodomire Geslain. Paris 1869. Ils sont d'ailleurs fort mauvais, quand ils ne sont pas insignifiants.

(3) p. 387-392.

forme française CCD EED n'a été éliminée par personne (1) ; même souvent on voit reparaître les dispositions de l'Olive, reprises déjà par Gautier et Baudelaire : CDD CEE (2), CDC DCD (3), CDC DEE (4), surtout. Néanmoins, l'énorme prédominance des deux premières formes permet de constater qu'une fois de plus, avec moins de rigueur pourtant, comme avec Desportes, les Classiques, et le Sainte-Beuve de *J. Delorme* et des *Consolations* le sonnet français revenait à peu près exclusivement aux deux types traditionnels ;

ABBA ABBA CCD EED ou EDE.

Et le Parnasse était logique avec lui-même : il avait presque renoncé aux rejets et aux enjambements ; il était retourné à la cadence ancienne de l'alexandrin : il devait évidemment retourner à l'ancienne cadence du sonnet.

Les successeurs des Parnassiens se dérobèrent à cette discipline qu'ils jugeaient sans doute excessive. Seul parmi les poètes notables Richepin l'accepta dans toute sa sévérité et, sans une exception, construisit tous ses sonnets comme ceux de Banville. Moréas, disciple

(1) On trouve dans : Coppée 14 fois EED contre 10 fois EDE (de 1869 à 1890).
Valade (*A mi-côte*) 18 » » 7 »
Hérédia (*Trophées*) 31 » » 72 »
Sully Prud. : *Epreuves* 42 » » 7 »
Justice 19 » » 39 » sur 62 sonnets.
Vaines Tendresses 9 » » 9 » sur 22 sonnets.

(2) Elle est dans : Gabriel Marc. *Sonnets parisiens*, p. 34.
Glatigny. *Gilles et Pasquins*, p. 312, 334, 343 (sur 8 sonnets (Ed. Lemerre).
Sully Prud. *Epreuves*, p. 14, 28, 37, 46, 58 (Ed. Lemerre).
Hérédia. *Trophées*, p. 3, 27, 114, 117, 121, 144, 151.
Le Parnasse Contemporain. I. 10 fois sur 88 sonnets ; II, 7 sur 70.

(3) Elle est dans : Hérédia. *Trophées*. p. 29, 44.
Sully Prud. *Vaines Tendresses*, p. 147.
Le Parnasse. I, 2 fois. — II, 1 fois. — III, 1 fois.

(4) Elle est dans : Sully Prud. *Epreuves*, p. 61, 63.
Hérédia. *Trophées*, p. 105, 123, 129.
Glatigny. *Gilles et Pasquins*, p. 342.
Le Parnasse I, 7 fois ; II, 5 fois ; III, 3 fois.

infidèle de la Pléiade sur ce point, imagina pour les deux rimes des quatrains toutes sortes de combinaisons, certaines assez malheureuses : par exemples AABB BBAA, et AABB ABBA (1) ; Henri de Régnier, sur les 16 sonnets de ses *Episodes* (1888) en eut dix dont les quatrains étaient sur quatre rimes, et qui n'avaient de régulier que les tercets : CCE EDE, sauf le quatrième (2). Quant aux décadents, qui rejetaient toutes les lois de la grammaire et de la prosodie usuelles, ils ne devaient pas, raisonnablement, se croire obligés de respecter celles du sonnet ; aussi ne les respectèrent-ils guère, quoique leur coryphée, Verlaine ne les enfreignît point toujours. Ainsi neuf des dix beaux sonnets de *Sagesse* ont les quatrains symétriques à rimes enclavées (3) et les sept formes de tercets qu'on y voit (4) peuvent toutes se justifier, soit par l'exemple de Baudelaire, soit même par celui de Hérédia, ou à leur défaut par celui du XVIe siècle.

Enfin le concours de la Plume en 1890 montra que la très grande majorité des jeunes poètes ne se souciait plus des règles ; et le jury montra qu'il ne s'en souciait pas davantage, en décernant un troisième prix à un sonnet ainsi construit : ABBA BAAB CCD EED. L'influence du Parnasse, assez puissante pour rendre le sonnet familier à tous les lecteurs et cher à tous les lettrés, ne le fut pas assez pour imposer la forme qu'il avait préférée.

(1) *Cantilènes*. 1883.
(2) Il est construit : CDC DDC.
(3) Le 8e est construit : ABBA BAAB.
(4) CCD EED (9) — CCD EDE (3, 8) — CDC DEE (10) — CDD CEE (1, 2, 6) — CCD DEE (4) — CDD CCD (5) — CCD CDD (7).

Nous avons vu que Sainte-Beuve avait, pour ainsi dire, voué le sonnet à l'alexandrin. Le XIXe siècle, jusqu'à la fin, ne changea guère d'avis là-dessus : l'immense majorité des sonnets est en vers de douze syllabes, comme, du reste, presque toute la poésie. On en trouve sans doute en décasyllabes, mais si peu nombreux! (1) On en trouve davantage en octosyllabes, surtout dans Baudelaire (2) et Soulary (3). Mais combien de poètes en renom n'en ont pas du tout (4), ou n'en ont qu'un, deux, ou trois dans toute leur œuvre (5)!

Pas plus que dans les siècles passés, les sonnettistes du XIXe n'ont vu de rapport nécessaire entre les rimes enclavées des quatrains et EDE, les rimes croisées et EED (6). Ils ne se sont pas davantage astreints à terminer leurs sonnets sur une rime masculine. De notre temps, comme jadis, ces théories de métriciens inventifs ne sont pas plus fondées en fait qu'elles ne l'étaient en rythmique : ce sont là des détails subordonnés au goût du poète et à l'effet musical qu'il veut produire.

Quant aux irrégularités graves, à part ce que nous avons vu entre 1856 et 1866, elles ne sont ni fréquentes ni considérables au XIXe siècle : il y a

(1) Pour ne prendre que les poètes notables, il y en 6 dans Ste-Beuve, 5 dans Gautier, 20 dans Soulary (sur plusieurs centaines de sonnets) 5 dans *Avril-Mai-Juin*, 4 dans Beaudelaire, 4 ou 5 dans Verlaine, 3 en tout dans les 3 volumes du *Parnasse*.

(2) 13 sur les 72 de l'édition définitive.

(3) 107.

(4) Ars. Houssaye, Barbier, Leconte de Lisle, Hérédia, etc.

(5) Banville, 2. -- Sully Prudhomme, 2. -- Richepin, 3. -- Coppée, 2. -- Sylvestre 3 sur les 30 de ses *Sonnets Païens*. Il y en a 12 dans les 3 *Parnasse*. Un, de Gabriel Vicaire, est un petit chef-d'œuvre de gaîté (III, p. 439).

(6) Sainte-Beuve, Sully Prudhomme, Coppée, Valade, etc.... qui emploient les rimes enclavées, terminent couramment leurs sonnets par EED (Cf. page 237, note 1).

peu de sonnets où entrent plusieurs sortes de vers (1); il y en a moins encore où, depuis Brizeux, on a déplacé les tercets (2); il y en a infiniment peu d' « estrambottes », c'est-à-dire augmentés d'un quinzième vers, vague souvenir de l'Italie (3): ces licences restèrent à l'état de curiosités exceptionnelles. Ceux qui les osèrent, les osèrent peut-être par jeu, comme ceux qui s'amusèrent à écrire des sonnets en vers de une, deux (4), trois (5) ou quatre syllabes. On a eu trop le sens du rythme, en général, pour donner beaucoup dans ces aberrations.

VI

Nous avons laissé le sonnet couronné au concours de la Plume. Nous arrêterons son histoire à cette manifestation où s'affirma si hautement sa popularité dans toute la France. Depuis, il a poursuivi sa carrière, illuminée en 1893 par la publication longtemps espérée des *Trophées*, ennoblie presque chaque année par des œuvres remarquables : c'est en 1896, 30 sonnets où Sylvestre a offert à Mlle Bartet l'hommage d'une

(1) Voir pourtant : Ste-Beuve, p. 30 — Baudelaire (ed. définitive), p. 35, 71. — Sully Prudhomme, II, p. 66.

(2) Baudelaire, ed. définitive, p. 99 (t+t+q+q). — Mendès, *Philoméla* S. 20 (q+t+q+t).—Soulary (ed. Lemerre), p. 31, 138, 180 (q+t+t+q) p. 141, 152 (t+t+q+q). — Verlaine, *Poèmes Saturnins*, p. 1 (t+t+q+q). — Arm. Sylvestre, *Sonnets païens*, S. 22.

(3) L. X. de Ricard a deux sonnets de ce genre dans le *Parnasse* (I, p. 113 et 127). Plus tard Samain en aura quelques-uns dans *Au Jardin de l'Infante*. p. 65 et le 3ᵉ des *Evocations*.

(4) Voir dans Larousse. Art. Sonnet.

(5) Richepin. *Caresses* (Nivôse, 32ᵉ pièce).

respectueuse et mélancolique tendresse ; c'est, la même année, *A l'amie perdue*, où Aug. Angellier, revenant à Pétarque, a enfermé dans un nouveau Canzoniere les souvenirs — amertumes et douceurs — d'un amour défunt ; c'est, en 1897 *Au jardin de l'Infante* où Albert Samain a, comme autant de fleurs précieuses, semé des sonnets, qui à une très sûre érudition allient une sensibilité douloureuse et une imagination violente. Chaque jour aussi ont surgi des sonnets de circonstance, sur tous les tons et à tous propos, pour l'ornement des anciennes et des nouvelles revues. Tout recensement serait vain et prématuré. Il faut attendre que le temps fasse son triage, marque les grands courants littéraires, et mette en lumière les livres qui resteront.

En restera-t-il seulement? et dans cet avenir qui s'élabore aujourd'hui pour la poésie française le sonnet lui-même aura-t-il une place?

Consultons son passé. Depuis les années lointaines où il s'épanouit au soleil de Sicile, il a fleuri aux époques où les vers plaisaient par eux-mêmes, sans avoir besoin d'action dramatique, aux temps de Pétrarque, de Ronsard, de Sainte-Beuve, et du Parnasse. De structure savante, il a toujours exigé des lecteurs instruits et il les a rencontrés dans toutes ses périodes de succès. Inséparable du rêve et des loisirs, il ne s'est jamais accommodé des préoccupations positives, des luttes sociales, des polémiques économiques ou religieuses. Il est par essence lyrique et aristocratique. Or le monde ne paraît se diriger ni vers le lyrisme ni vers l'aristocratie. Pendant des siècles, la lyre de Phébus-Apollon a enchanté l'humanité : ne sera-t-elle pas broyée

sous les pas des multitudes en marche vers la conquête des réalités terrestres? Ne sera-t-elle pas méprisée de l'élite même, éblouie par le rayonnement de la science, et toujours plus altérée de vérité que de beauté? Alors le sonnet disparaîtra, et avec lui toute la poésie, du moins sous son aspect actuel.

Peut-être, par une naturelle réaction, il se formera des cénacles où, pour un public de plus en plus restreint, on écrira des vers très soignés, très doctes, très étrangers aux choses du dehors, que des initiés admireront et que la foule ignorera. Ne l'a-t-on pas vu déjà pour Mallarmé? De beaux jours pourront luire encore pour le sonnet, consacré par son passé illustre, et apte à ce milieu par ses propres qualités. Mais cette poésie de serre-chaude n'aura qu'un temps, comme l'alexandrine et la romaine, comme toutes celles qui rompirent absolument avec le peuple et qui fatalement dégénérèrent en amusements de lettrés.

D'autre part, si des âges futurs il sort une poésie nouvelle, elle devra être tout ensemble accessible au vulgaire et assez haute pour forcer les sympathies de l'élite. Elle sera donc nécessairement simple dans ses règles et dans sa technique; elle bannira les raffinements et les complexités. Ces générations chercheront ailleurs que dans les jeux de la rime le plaisir de l'oreille et de l'intelligence; elles ne connaîtront plus les rigueurs de notre prosodie ni les subtilités de notre versification; elles ne connaîtront plus le sonnet.

Mais tant qu'il y aura des lecteurs pour parcourir les livres des maîtres, et des littéra-

teurs pour étudier l'histoire de la poésie française, le sonnet aura son tribut d'attention et d'hommages. Car pendant quatre cents années il a été chéri des plus tendres et des plus grands. C'est avec lui qu'a commencé la Renaissance et fini le Parnasse. Successivement il a peint l'amour, exprimé le monde visible, exalté l'art, discuté les plus graves problèmes de philosophie et de morale. Tour à tour chaque époque a mis en lui son idéal ; une partie de l'âme française est enclose en lui. Ceux même, comme Boileau, qui ont préféré d'autres formes, ont eu pour lui, quand ils se sont donné la peine de le comprendre, de l'estime et de l'admiration. Puis, riant ou mélancolique, mélodieux ou retentissant, infiniment varié malgré la rigidité de sa structure, il a été à lui seul, sous des plumes diversement inspirées, ode, élégie ou satire ; il a fait rire ou penser, il a consolé ou ému. Il a fixé, parfois en traits immortels, d'humbles ou majestueux paysages, les lignes et les couleurs des statues et des tableaux. De du Bellay à Verlaine, nul genre de poème n'a donné si souvent le sentiment de la perfection. Gloire à lui !



APPENDICES

I

Chronologie des sonnets de Mellin de Saint-Gelais

Ed. Blanchemain. 3 vol,

(I. p. 78). — 1. *Voyant ces monts de vue ainsi lointaine...* C'est le seul sonnet du recueil de 1547. Fait en vue des Alpes. Remonte, d'après M. Blanchemain, à 1536, année où Mellin était en Provence avec François Ier.

(I. p. 280.).— 2. *Asseure suy d'estre pris et lie...* Rien ne permet de supposer une date.

(I. p. 281). — 3. *Si l'amitie chaste, honorable et saincte...* Au nom de Mlle de Traves, en réponse à un sonnet de Syméoni sur la mort de sa mère, Hélène de Boisy, morte le 29 oct. 1533. Doit être de fin 1533 ou début de 1534. Syméoni n'a pas dû attendre longtemps pour présenter ses condoléances.

(I. p. 283). — 4. *Ces roses-cy par grande nouveaute...* Aucune supposition possible.

(I. p. 285). 5. *Cheveux d'argent refrange et retort...* Aucune supposition possible.

(I. p. 287). — 6. *Rien ne se fait des grands en ces baslieux...* Pour le Pétrarque du dauphin Charles qui meurt le 9 septembre 1545. Il y a une allusion au « royaume d'Italie » promis au prince dans une certaine mesure, par Charles Quint au traité de Crépy (18 sept. 1544). Donc le sonnet a été fait entre sept. 1544 et sept. 1545.

(I. p. 288). — 7. *Il n'est pas tant de barques a Venise...* On le retrouve dans *Cassandre* S. 172 et dans *Olive* S. 57. Ce n'est évidemment pas Saint-Gelais qui a imité Ronsard et du Bellay. Le contraire est très vraisemblable. Donc le sonnet doit être antérieur à 1549.

(I. p. 290). — 8. *Un grand devin tost apres la naissance...* Sur la naissance du duc de Bretagne, fils de Henri II, né 3 jours avant l'éclipse du soleil : 24 janv. 1544.

(I. p. 292). — 9. *Si la merveille unie à verite...* Sonnet liminaire pour les «voyages adventureux de Jan Alfonce, Sainctongeois», privilège en 1547 et sonnet fait à cette date, probablement ; mais déjà sous Henri II, car il y a une allusion au « croissant royal ».

(I. p. 294). — 10. *Apres l'heureuse honorable conqueste...* Pour le mariage de M. de Martigues avec Claude de Foix, veuve de Guy XVII, comte de Laval, mort en 1547. Ce mariage dut avoir lieu en 1548.

(I. p. 295). — 11. *I'estois assis au milieu des neuf sœurs...* Pour l'avènement de Henri II, 1547.

(I. p. 296). — 12. *Vous que second la noble France honore...* Pour Henri II encore Dauphin, donc entre sept 1545 et 1547.

(I. p. 297).— 13. *Ie suis ialoux, ie le veux confesser...* Daté par le manuscrit même : jour de la Trinité 1548.

(I. p. 298). — 14. *Ceux qui au ciel furent pieça receus...* Daté encore : 1550.

(I. p. 299). — 15. *Ne craignez point, plume bien fortunee...* Sonnet liminaire pour le petit traité : *Avertissement sur les iugements d'astrologie* paru en 1546.

(I. p. 300). — 16. *Du triste cœur voudrois la flamme esteindre...* Sonnet en vers rapportés. Il y en a un de cette sorte dans *Olive* (S. 15). Donc celui de Mellin est antérieur à 1549. Voir le 7e.

(II. p. 254). — 17. *Nier ne puis, o roy du firmament...* Evidemment de la vieillesse du poète : il sent, dit il, « quelque flamme d'amour encor » et parle de ses « travaux anciens ».

(II. p 262). — 18. *D'un seul malheur se peut...* Adressé d'abord à Clément Marot : donc antérieur à 1544, date de la mort de Marot.

(II. p. 293). — 19. *Cy-gist le corps de la plus heureuse ame...* Epitaphe de Marie Compan, femme de Herberay des Essarts, postérieur à 1550, puisque en 1550, Mellin lui envoyait encore des vers (II, p. 23).

(II. p. 300). — 20. *Au grand desir, à l'instante requeste...* Adressé à des Essarts. Paru en tête du vol. 1er d'*Amadis* en 1555, et fait pour ce livre.

(II. p. 112). — 21. *Entrant le peuple en tes sacres bocages...* Pour le Bocage de Ronsard, en 1554.

On peut donc classer ainsi ces sonnets : 3 (1533) 1 (1536). 18 (avant 1544). 8 (1544). 6 (entre 1544 et 1545). 15 (1546). 12 (entre 1545 et 1547), 11 et 9 (1547). 10 et 13 (1548), 14 (1550), 21 (1554), 20 (1555).

Antérieurs à 1549, sans qu'on puisse préciser de dates : 16 et 7.

Postérieurs à 1550, sans qu'on puisse préciser de dates : 17 et 19.

On ne peut rien affirmer sur trois seulement : 2, 4, 5.

II

Amours

Voici une liste des *Amours*, en sonnets. Je n'ai pas la prétention de la croire complète. C'est en tous cas la seule qui ait jamais été dressée. Faut-il dire que j'ai eu en mains presque tous ? Pour ceux que je n'ai pas pu consulter directement, j'ai eu recours à Goujet, Viollet le duc, L. de Veyrières et Brunet que j'ai contrôlés l'un par l'autre autant que possible. — Toutes les fois où le lieu de l'édition n'est pas mentionné, c'est qu'elle a été faite à Paris.

1549 — J. du Bellay, *Olive* (50 sonnets).
Pontus de Tyart, *1er livre des Erreurs Amoureuses*, (Lyon).

1550 — *Olive,* (115 sonnets).

1551 — Pontus de Tyart, *2e livre des Erreurs,* (Lyon).

1552 — Ronsard, *Cassandre,* (réédition en 1553).
Baïf, *Meline.*

1553 — Des Autels, *Amoureux repos,* (Lyon).
Magny, *Amours.*
Maclou de la Haye, *Amours* (18 sonnets), *20 vœux aux beautés de sa mye* (20 sonnets).

1554 — Tahureau, *Toutes ses poésies amoureuses.*
Le Caron (Charondas), *Amours de Claire* (79 sonnets).

1555 — Pontus de Tyart, *Erreurs, les 3 livres,* (Lyon).
Pelletier du Mans, *Amours des amours* id.
Louise Labbé, *Toutes ses poésies,* (Lyon).
Baïf, *Francine.*
Taysonnière, *Amoureuses occupations* (Lyon).
Pasquier, 1re édition, réédition complète en 1610.
Philieul, toutes les œuvres de F. Pétrarque, (Avignon).
J. Fornier, *Uranie,* 18 sonnets, (Montauban).

1556 — Ronsard, *Cassandre* et quelques sonnets de *Marie.*

1557 — Ronsard, *Marie,* les rééditions vont se succéder, de plus en plus grossies jusqu'en 1660. Il en détachera les *Amours d'Hélène.*
Magny, *Soupirs.*
Philibert Bugnyon, *Erotasmes de Phidie et Gelasine,* (Lyon).

1559 — D'Espinay, (réédition en 1560 : 26 sonnets amoureux.

1560 — Grévin, *Olimpe I.*
De Mailly, (48 sonnets amoureux) : *Amarante.*

1561 — Grévin, *Olimpe II.*
Nicolas Ellain, *Amours.*

1565 — Robert Garnier : *Plaintes amoureuses.*
N. Renaud : *Chastes amours* (66 sonnets).
Belleau : *Bergeries.*

1566 — Pierre Sorel : *Complaintes d'amour* (48 sonnets).

1572 — Cl. Turrin : 3e livre : *Sonnets amoureux :* 75.
La Boétie : 29 sonnets publiés par Montaigne.

1573 — Desportes : *Diane. — Hippolite. — Diverses Amours*, (rééditions très nombreuses jusqu'en 1611).
Baïf : *Diverses amours.*
Boton : *Camille* (56 sonnets).
Anne D'Urfé : *Diane* (120 sonnets).

1574 — Jodelle : *Amours* dans les œuvres complètes.
Gudon ou Guesdon : *la Marguerite* (39 sonnets).

1575 — Am. Jamyn : *Oriane*, *Callirée*, *Artemis*, (réédit. avec remaniements en 1577 et 1579).
Buttet : *Amalthée* (128 sonnets). — (Lyon. (réédit. 1558).

1576 — Philbert Bretin : *Poésies amoureuses* (44 sonn.). (Lyon).
P. de Brach : *Amour de l'Aimée* (67 sonn. — (Bordeaux).
Grossombre de Chantelouve : *Angélique.*
Leloyer : *Amours de Flore* (102 sonnets). — réédit : 1579.

1578 — Ronsard : *Astrée.*
P. de la Meschinière : *Amours* (151 sonnets).
J. de la Jessée : *Grasinde* (22 sonnets).
Hesteau de Nuysement : *Amours* (101 sonnets)
Boyssières : *1[res] œuvres amoureuses* (118 sonnets et 13 doubles sonnets) réed. en 1579.
De Cotel : *Premier livre de Mignardises et gaies poésies. Les Amours* (101 sonn.) sont dans la 2[e] partie.

1579 — Scévole de Sainte-Marthe : *Amours* (p. 95-155) (40 sonnets).
Cl. de Pontoux : l'*Idée* (288 sonnets). — Lyon.

1581 — Courtin de Cissé : *Rosine* (149 sonnets).

1583 — Joachim Blanchon : *Dioné* (111 sonnets). *Pasithée* (77 sonnets).
J. de la Jessée. Ed. complète, grossie de : *Am. de Marguerite* (234 sonnets) et *Amours de la Sévère* (101 sonnets), Anvers, 2 vol.
Desportes, *Cléonice.*
De Cornu, *Amours* (I, 108 sonn. ; II, 46 sonn.), Lyon.
Beroalde de Verville, *Soupirs amoureux* (63 sonnets).

1584 — Est. Valencier, *Colloque des vrais amants* fait par sonnets.

1585 — Isaac Habert, *Amours* (32, 20 et 20 sonnets), *Bergeries* (30 et 32 sonnets).
Flaminio de Birague, *Amours* (135 et 28 sonn.)
Du Monin, *Anatomie des beautés d'une demoiselle d'Orléans* (4[e] part , p. 135, du 6[e] tome) (1).

(1) Il faut peut-être mettre à la même date le volume : *Poésies nouvelles*, où se trouvent les *Amours à Rondelette*. Il paraît sans date, et l'année suivante (1586) du Monin mourait.

1586 — Debaste, *Passions d'amour.*

1587 — Le Poulchre, *Adrastie* (39 sonnets et 46 stances).
Gilles Durant, *Charlotte* (11 sonnets).
Godart, *Flore* (156 sonnets).
René Arnoul, *Amours de Catherine* (Poitiers).
J. de Fonteny, *Amours.*
Trellon, 162 sonnets d'amour dans la *Muse Guerrière.* Rééditions avec additions, toujours, en 1592, 1594, 1595, 1597, 1605, 1614. C'est alors le *Cavalier parfait,* où sont les amours suivants : *Sylvie* (103 s.), *Félice* (66).

1588 — Cholières, 81 sonnets *à l'œil ou aux beautés d'Aris.*
J. de Vitel, 135 sonnets d'amour.

1589 — Chr. de Beaujeu, 244 sonnets d'amour.
De Maisonneuve, 88 sonnets pour la mort de sa femme. La note est donc différente, à défaut d'autre mérite.

1590 — La Roque, *Phyllis* (66 sonn.), *Caritée* (95), *Narsize* (133), rééd. 1609.

1593 — De Peyrat, 304 sonnets d'amour (Tours).

1594 — Gilles Durant, Ed. complète : *Charlotte* (74 sonn.), *Camille* (104).
Godart, Ed. complète : *Flore* (156 sonnets), *Lucresse* (166), (Lyon).
Yves Rouspeau, *Sonnets de l'honneste amour* (Tours).

1595 — De Louvencourt, *Aurore* (200 sonn.), *Leucothée* (27).

1596 — Expilly, *Chloride,* rééd. en 1624 à Grenoble.

1597 — Mathe de Laval, *Isabelle* (long poème suivi de 30 sonnets).
Capitaine Lasphrise (Marc de Papillon), *Théophile* (203 sonn.), *Noémie* (184), rééd. en 1599.

1598 — Guy de Tours, *Ente* (70 sonn.), *Anne* (114), *Claude* (19).
Anonyme, *Diverses amours de l'amant parfait.*

1599 — Scalion de Virbluneau : *Loyales et pudicques Amours*, 413 sonnets, en trois livres : 1 et 2 à *Angélique*, 3 à *Adrienne.*
Chillac : *Angeline* (Lyon).
Jean Grisel : *Amours* (32 sonnets), (Rouen).
Berthrand : *Premières idées d'amour*, (Orléans).

1600 — Maldeghem : *Traduction de Pétrarque en sonnets* (Bruxelles-Douai).

1601 — N. le Digne : *Fleurettes du premier mélange.*

1602 — La Valletrie : *Amours* (54 sonnets).

1603 — Angot de l'Esperonnière : *Erice*, (88 sonnets) dans *Prélude poétique.*

1604 — De Rosset : *Les 12 beautés de Phillis* (16 sonn.)
Sponde : 26 sonnets amoureux (dans un recueil de Rouen).

1605 — Nervèze ; *Livie* (102 sonnets), (Poitiers et Rouen).
Lerocquez : *Diane* (59 sonnets), (Coutances).
Daix : *Polydore* (105). (Lyon).

1606 — G. B. : *Le premier effet de ses amours,*

1608 — Lemasson : *Carite* (114 sonnets).
Malherbe : 6 sonnets à *Caliste.*

1609 — D'Ambillou : *Sidère* (26 sonnets), *Pasithée* (21).
Du Ryer : *le Temps perdu* (27 sonnets), rééd. 1610, 1624.
Claude Garnier : 200 sonnets d'amour.

1610 — Guillaume du Sable : *Amour à sa reyne d'alliance.*

1612 — Jean Desplanches : *Marguerite* (54 sonnets), *Isabelle* (29).
Vauquelin de la Fresnaye : sonnets 44-67 dans les 87 (pages 701 et 199), (Caen).

1613 — Lebreton : *Amours* (tout à fait introuvable, signalé par M. Turquéty).
Brichanteau : 70 sonnets amoureux.

1615 — Bauter, dit Méliglosse : *Amours de Catherine.*

1618 — Bernier de la Brousse : *Hélène* (120 sonn.) *Thisbée* (124), (Poitiers).

1621 — Théophile : 9 sonnets d'Amour.

1625 — Anonyme : *Amours de Mélisse* (60 sonnets), réédités en 1646 à Amsterdam sous le nom de *Poirier.*

1628 — Marbeuf : *Amours, changements et désespoirs de Sylvandre* (26 sonnets), *Hélène* (5 sonn.), *Philis* (6), (Rouen) (1).

(1) Goujet cite une première édition, à Rouen aussi, en 1619.

1631 — Guill. Colletet : *Chloris* (56 sonnets).
Scudéry : 12 sonnets à *Philis*.

1632 — Monfuron, *Angélique-Chloris* (52 sonn.). (Aix).

1638 — Tristan l'Hermite, *Amours* (48 sonnets), réédités en 1641, 1648, 1662.

1646 — Gombauld, 88 sonnets à *Philis* ; 22 à *Amarante* ; 18 à *Carite* ; 9 à *Clarice*.

1647 — Desmarets de Saint-Sorlin, *Amours* (beaucoup de stances).

1649 — Scudéry, 101 sonnets d'amour dans : *Poésies diverses*.
Malleville, 33 sonnets d'amour (*Œuvres*, p. 3). (réédité en 1659).

1653 — D'Alibray, 101 sonnets d'amour.

1656 — Réédition de Colletet. Beaucoup d'additions : *Chloris* (102 sonnets), *Diverses amours* (54). *Claudine* (54) (1).

III

Poèmes en sonnets politiques et moraux

1558 — Du Bellay, *Les Regrets*.

1560 — Les 19 sonnets politiques de Magny.
Gelodacrie (1re partie), de Grévin.

1561 — *Gelodacrie* (2e partie), id.

1568 — Anonyme, *Complainte de France*.

1570 — Daurat, neuf sonnets sur la paix.
Grévin, *sonnets d'Angleterre et de Flandre* (faits entre 1560 et 1570).

1573 — Du Bartas, *Muses Pyrénées* (9 sonnets). Ed. 1616, Rouen).

1574 — Jodelle, 36 sonnets *contre les ministres Huguenots*.

(1) Faut-il faire remarquer que je ne parle pas des Amours restés inédits ? Il faudrait néanmoins en signaler un : l'*Hécatombe à Diane* de d'Aubigné, éditée au XIXe siècle,

1576 — F. de Brach, 19 sonnets sur les guerres civiles (œuvres de de B., p. 126b).

1583 — J. Blanchon, *Trésor des sentences* (52 sonnets), (œuvres de B, p. 310).

J. de la Jessée, 35 sonnets sur les guerres civiles (5e livre des Jeunesses).

1585 — G. du Buys, 12 sonnets à Pibrac (œuvres de du B. p. 161)

1590 — Simon Poncet, *Regrets sur la France* (50 sonnets).

1594. — Godart, 15 sonnets contre les guerres civiles et pour la paix (Ed. 1594, p. 226).

Godart, *Les Trophées du Roy* (35 s.) (Ed. 1594, en tête du vol. I).

1595 — Trellon, *Le ligueur repenti* (18 sonn.) (Lyon).

1598 — Du Nesmes, *Miracle de la paix en France* (39 sonnets)

J. F. L. P. G. D. B. (J. Franç. le Petit, greffier de Béthune) *Grands exploits victorieux de Maurice d'Orange.*

1600 — Maldeghem, *Traduction de morceaux de Plutarque en sonnets.*

1617 — Lortigues : *Sonnets politiques* dont 59 font le portrait des cours d'Europe.

1623 — J. Poil de Saint-Gratien : 919 sonnets historiques, politiques, etc.

1629 — Florent Bon : *Triomphes de Louis le Juste*, (Reims).

1660 — Claude Lair : *Bienvenue en faveur de la paix.*

IV

Poèmes religieux en sonnets

Pour les raisons que j'ai exposées (3e partie IV) je ne citerai pas ici les séries de sonnets spirituels que l'on rencontre, plus ou moins nombreux, dans tous les recueils de vers après Desportes. On ne verra ici que les livres entièrement consacrés à la poésie religieuse.

1574 — Perrin : *Portrait de la vie humaine* (3 centuries de sonnets).
Simon Goulard : *Sonnets chrestiens* (2 livres).

1575 — Billy : 109 sonnets spirituels.

1577 — Marin le Saulx : *Theanthropogamie* (Londres).

1578 — Billy : 2e livre de *sonnets spirituels* (100 sonn).

1583 — Béroalde de Verville : *Apprehensions spirituelles* (22 sonn.)
Spifame : 59 sonnets spirituels.

1584 — Loys Saunier : *Hieropoemes*, (Lyon).

1585 — Pierre Poupo : *Muse chrestienne* (165 sonnets), réédités en 1590.

1587 — Ollenix du Montsacré : *Premières œuvres poetiques, chrestiennes et spirituelles*, (64 sonn. 198-84).

1588 — Denis Pourée : *Flammes scaintes* (réed. Rouen, en 1595).
Abbé de Saint-Polycarpe : *Contre l'escrime et les duellistes*.

1590 — Anselme du Chestel, Célestin : *Scainte poesie* par centuries de quatrains alternés de sonnets.

1591 — Rob. et Ant. le Chevalier : *Amour de la foy*, (87 sonnets), (Caen).

1592 — Pierre Poupo : *Muse chrestienne*, 3e livre (26 sonnets).

1594 — Odet de la Noue : 150 sonnets pieux (écrits pendant sa captivité à Tournai).
Perrot : *Thresor de Salomon* (quatrains et sonnets), (Caen).
Chassignet : *Mepris de la vie et consolation contre la mort* (450 sonnets), (Besançon).

1595 — Gabrielle de Coignard, 129 sonnets spirituels dans ses *Œuvres chrestiennes* (Tournon).
Jean de l'Espine, 16 sonnets *contre la messe*.
Favre, *Entretiens spirituels :* une centurie de sonnets.

1601 — Jean Denis de Cécier, *Chrestienne recreation* (26 sonnets), (Berne).

1602 — Favre, *Entretiens spirituels :* trois centuries de sonnets.

1603 — Cl. Hopil, *Œuvres chrétiennes* (42 sonn.), rééd. Lyon, 1604.

1604 — J. de Richy : *Sonnets spirituels.*

1605 — Anne de Marquets : 380 sonnets spirituels.

1606 — Du Nesmes : *Commandements de Dieu* (paraphrase en sonnets).

1608 — Pierre de Croix : *Miroir de l'amour divin* (I, 82 sonn. ; II, 64).

Levasseur : 48 sonnets moraux pour terminer son *Bocage.*

Godet : *Sacré Hélicon* (44 sonnets), (Châlons).

1610 — Nic. le Digne : *Couronne de la Vierge Marie* (un sonnet pour chaque grain de chapelet, un hymne pour chaque fête).

1611 — Gabr. Ranquet : *Image du pécheur pénitent* (Lyon).

1613 — Claveson : *Le vieil Papiste* (140 sonnets), réed. à Tournon 1615.

J. de Besse : *Sonnets de la vanité du monde* (231 sonnets).

J. de la Cappède : *Théorèmes spirituels sur la vie et la mort de J.-C.* et sur *les mystères de la religion* (100 sonnets), (Toulouse).

1614 — Denis Féret : *Amours conjugales en Dieu.*

De Selve : *Diurnal* (65 sonnets).

1621 — J. de la Cappède : *Théorèmes*, etc... Livre II, (100 sonnets), (Toulouse).

1625 — P. de Marin : *Amours sacrées* (112 sonnets). (Lyon).

Paris : 150 sonnets chrétiens.

1630 — Anonyme : *Amours chrestiennes* (50 sonnets).

1640 — Anonyme : *Pensées du serviteur de la Vierge.* (116 sonnets).

1650 — Salomon de Priezac : 35 sonnets dévots.

1666 — Bouchet prestre : *Sonnets sur les principales festes de la Sainte-Vierge.*

Anonyme : *Sonnets sur les principaux mystères de la Passion de N.-S.*

1669 — Cl. Genest : *Recueil de sonnets sur diverses vérités chrestiennes.*

1670 — Laurent Drelincourt : 4 livres de sonnets chrétiens, (Genève), réédit. 1677, 1680, 1731.

1685 — Anonyme : *Tableaux chrétiens*, ou sonnets sur l'*Evangile* (32 sonnets).
1694 — Malepeyre : 50 sonnets sur *la Passion* (Toulouse)
» sur l'*Immaculée Conception* (id).
1701 — Malepeyre : *Le psautier de Notre-Dame* (150 sonn.) (Toulouse).

Vu et lu en Sorbonne.
Le 18 Février 1903,
PAR LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer,
LE VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS,
G. LIARD.



TABLE DES MATIÈRES

Douai, imp. H. BRUGÈRE, A. DALSHEIMER et Cie, 26, rue de Paris.



